

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES PERSONNAGES DANS *LES CHAMBRES DE BOIS* D'ANNE HÉBERT : LA RÉÉCRITURE DE
TROIS MYTHES ET LEUR INCAPACITÉ À COHABITER.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JESSICA ST-PIERRE

JUILLET 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements aux personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de ce projet.

Merci à Luc Bonenfant, directeur de ce mémoire, pour ses précieux conseils, son soutien tout au long de la rédaction, et pour m'avoir initiée à la beauté de l'œuvre d'Anne Hébert.

Merci à mes amis et à ma famille pour leur présence, leur écoute et leur constant appui.

Finalement, merci à Pascal pour la confiance et les encouragements inestimables.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION _____	1
CHAPITRE 1 LIA, AVATAR DE LILITH LA DOULEUR D'UN ÊTRE DE PASSION _____	16
Lia, personnage non-mimétique : descriptions physiques et histoire personnelle _____	16
La parole énigmatique de Lia _____	19
Lia, être de passion _____	20
Lia et Catherine : Difficile cohabitation _____	23
Lia, avatar de Lilith : l'incarnation de la toute-puissance _____	25
Lia, entre séduction et destruction _____	27
Lia et Catherine : Ève et Lilith _____	29
Lia, condamnée au malheur _____	31
Vers une expulsion de Catherine _____	33
CHAPITRE 2 CATHERINE, AVATAR D'ÈVE LE CHEMINEMENT D'UN PERSONNAGE ROMANESQUE _____	34
Catherine et la découverte de l'autre univers _____	35
Le personnage romanesque et sa capacité à rêver _____	37
Catherine à la rencontre de l'autre _____	38
Catherine et la perte de la réalité _____	39
Catherine et la nostalgie de la réalité : vacillement du statut romanesque _____	40
Catherine, avatar d'Ève : l'apprentissage de la passion _____	45
La sortie des chambres de bois et la redécouverte de la réalité _____	49
CHAPITRE 3 MICHEL, AVATAR DE NARCISSE LE RETOUR AUX SOURCES DU PERSONNAGE MYTHIQUE _____	56
Michel et le refus de la réalité _____	56
Michel et le refus de Catherine _____	60
Michel, personnage non mimétique : son environnement et ses caractéristiques _____	62
Description non mimétique de l'art de Michel _____	66

Michel et le désir non mimétique	67
Michel, avatar de Narcisse	68
La vanité de Michel	70
Michel et l'eau : Retour originel	72
Michel et le désir narcissique	75
Michel, être de l'inessentiel	77
CONCLUSION	79
BIBLIOGRAPHIE	86

RÉSUMÉ

Les Chambres de bois met en scène les personnages de Lia, Catherine et Michel qui rappellent respectivement les figures mythiques de Lilith, d'Ève et de Narcisse. Dans ce récit d'Anne Hébert, la genèse semble réécrite alors que Catherine pénètre dans l'univers des chambres de bois, paradis perdu de Michel et Lia, où elle tente de trouver sa place entre ce frère et cette sœur qui cherchent à racheter la faute originelle. Sa survie réside dans la fuite hors de ce monde édénique, et ce mémoire explore les motifs qui justifient ce départ tant sur le plan des personnages que sur celui de la constitution du récit. Chaque chapitre définit un des trois protagonistes hébertiens pour saisir comment il se pose dans le récit et dans les différents univers que celui-ci met en place. Ces considérations amènent une première réponse à l'inévitable départ de Catherine : l'héroïne s'établit à travers la concrétude de la réalité et ne peut cohabiter avec Lia et Michel qui incarnent le rêve et l'absence de réalité. Cette impossibilité à partager le même espace se déploie aussi à travers la constitution des personnages. Alors que la deuxième section du mémoire démontre que Catherine répond aux exigences du personnage mimétique et romanesque; le premier et le troisième chapitres voient comment, en s'y soustrayant, Michel et Lia se définissent plutôt comme personnages poétiques et non romanesques. Cette distinction fondamentale permet non seulement d'associer chacun des protagonistes à une figure mythique et d'ainsi lire le récit hébertien comme une genèse réécrite et réactualisée, mais aussi d'expliquer la fuite nécessaire de Catherine hors des chambres de bois. Ce faisant, ce mémoire explique pourquoi il convient de lire ce texte d'Anne Hébert non pas comme roman mais comme récit poétique, et de conclure que la signification profonde de celui-ci se trouve dans l'exploration de l'intertexte biblique et mythique.

INTRODUCTION

« La poésie n'est pas le repos du septième jour. Elle agit au cœur des six premiers jours du monde, dans le tumulte de la terre et de l'eau confondus, dans l'effort de la vie qui cherche sa nourriture et son nom¹. »

Anne Hébert

Dans les années 1950, Anne Hébert jouit d'une bonne réputation : l'auteure des *Songes en équilibres* et du *Tombeau des rois* est déjà reconnue, par le public et par le milieu littéraire, comme une grande poète. En 1958, elle rompt ce parcours alors qu'elle publie, aux Éditions du Seuil, son tout premier roman : *Les Chambres de bois*. L'exploration de cette nouvelle forme ne la fera pourtant pas renier ses antécédents littéraires. C'est d'ailleurs le caractère poétique du texte qui est souligné dans un article de *La Presse*, daté du 6 septembre 1958 :

C'est une œuvre étrange, sobre, brève, où la poésie affleure à chaque phrase [...] comme est singulière la trame même du récit. La résumer est la trahir puisque sa valeur essentielle réside dans la notation neuve d'une foule d'impressions et dans une atmosphère qui se ressent à la lecture plus qu'elle ne peut s'analyser².

Dès sa réception, l'œuvre d'Anne Hébert soulève donc un problème de genre puisqu'elle entremêle caractère poétique et caractère romanesque. Au fil des pages, le lecteur se retrouve face à deux univers diamétralement opposés et prend rapidement conscience que « la limite entre un monde rationnel et logique et un monde imaginaire, crépusculaire et enfoui est si précaire³. » Le récit hébertien s'élabore entre la réalité de la ville industrielle et l'irréalité des chambres de bois, entre le temps réaliste et onirique, entre les personnages romanesques et mythiques. Bien que l'éditeur ait accolé au livre l'étiquette *roman*, plusieurs caractéristiques fondamentales de l'œuvre l'écartent de la forme et du

¹ Hébert, Anne. 1993. *Œuvre poétique 1950-1990*. Coll. « Boréal Compact ». Québec : Boréal, p.62.

² Gachon, Jean. 1958. « Premier roman par Anne Hébert publié aux Ed. du-Seuil ». *La Presse* (Montréal), 6 septembre, p.50.

³ Merler, Grazia. 1972. « La réalité dans la prose d'Anne Hébert ». *Écrits du Canada-Français*, no 33, p.46.

contenu romanesques⁴. Avant d'aborder le récit lui-même et afin de mieux comprendre ce qui le définit et le constitue, nous nous permettons de nous pencher sur trois composantes essentielles des *Chambres de bois* : l'espace, le temps et les personnages.

*

Selon Isabelle Daunais, pour que les personnages, dans un roman réaliste, s'animent et que les événements s'enchaînent, il faut d'abord que le décor soit convenablement établi. Le roman réaliste se caractérise par ces éléments qui sont détaillés dans un minutieux souci du détail :

Plus la description s'augmente, plus l'objet se particularise et, à force de distinction, se dissocie de tout ce qui pourrait lui ressembler [...] Et cette impossibilité de lui ressembler, en devenant une impossibilité d'être erroné, projette l'objet dans un espace de la mimésis où la réalité et la fiction s'entremêlent⁵.

Si *Les Chambres de bois* s'appuie effectivement sur des bases réalistes, du moins lors de la première et de la troisième partie, le récit ne s'érige jamais complètement selon les standards de la description romanesque. Dès l'introduction, nous faisons face à une incomplétude: introduit à un univers réaliste convenablement décrit, il est tout de même impossible de situer exactement les événements qui se déroulent entre Michel, Lia et Catherine. La quatrième de couverture annonce un récit qui s'amorce « dans une cité industrielle, au bord de l'immense campagne canadienne⁶. » Pourtant, le lecteur est bien embêté de certifier cette affirmation, le lieu qui se dresse au fil des pages demeurant toujours innommable : « C'était au pays de Catherine, une ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel, jour et nuit, comme de noirs palais d'Apocalypse. » (CB, 9) En définissant l'espace par le personnage qui l'habite, sur lequel nous n'avons aucune

⁴ Nous spécifions ici que, pour le bien de cette analyse, nous associons au romanesque ce qui caractérise et appartient au roman; nous n'entendons pas le terme au sens où Northrop Frye l'emploie, en tant que « forme littéraire la plus proche de l'accomplissement du rêve. » (*Anatomie de la critique*, p.226)

⁵ Daunais, Isabelle. 2002. *Frontière du roman : Le personnage réaliste et ses fictions*. Montréal : Presses de L'Université de Montréal, p.66.

⁶ Hébert, Anne. 1996. *Les chambres de bois*. Coll. « Points ». Paris : Éditions du Seuil, 171 pages. Dans notre mémoire, toutes les citations des *Chambres de bois* proviennent de cette édition; pour la concision de notre analyse, nous utiliserons dorénavant l'abréviation CB lorsque nous y référerons.

précision ethnique⁷, et en se référant au lieu irréel des palais d'Apocalypse, Anne Hébert ne choisit-elle pas expressément de ne pas nommer le pays du récit? Quelques courts passages s'ajouteront pour laisser supposer un monde ouvrier, comme celui-ci : « un été si chaud et si noir que la suie se glissait par tous les pores de la peau. Les hauts fourneaux rivalisaient d'ardeur avec le feu de l'été. » (CB, 10) Les descriptions qui seront attribuées au pays de Catherine s'érigeront toutes dans le même sens; traçant le portrait d'une ville industrielle qui côtoie la campagne, sans que le lecteur ne puisse déterminer si ce lieu existe ou non à l'extérieur du récit. L'introduction des *Chambres de bois* respecte tout de même la mimésis de la description - nous élaborerons cette notion dans le chapitre suivant -, ce qui permet au lecteur de se figurer l'espace dans lequel se posent les personnages et s'engage le récit.

Par contre, la narration trouble rapidement la réalité de l'environnement tracé, comme le note Janet Paterson : « Ne se bornant plus à désigner les lieux physiques, le *pays* évoque, dans la deuxième lexie, le lieu du *fantasmagorique* [...] et de l'*onirique*⁸. » L'univers réaliste est en effet bousculé puisque c'est précisément dans ce même espace que se déploient les rêves de l'héroïne :

Il arriva à Catherine de s'asseoir sur le seuil de sa porte, à l'heure où les feux des hauts fourneaux luttèrent avec la lumière violette des longs soirs d'été. Les hommes de ce pays étaient frustrés et mauvais. Et la fille [...] simulait le travail ou l'enfance lorsque l'un d'eux s'arrêtait pour la regarder et lui dire bonsoir. Elle désira donner asile au rêve et devint lointaine, pleine de défi et de mystère. (CB, 19)

Les songes qui occupent l'esprit de Catherine, dans cette introduction ainsi que tout au long du récit, ne sont pas toujours encadrés de délimitations claires et précises. Lors de certains passages, il semble même que ces rêveries ne se distinguent plus très précisément de la réalité extérieure, ce qui brouille inévitablement cette dernière. Bref, entre les descriptions mimétiques du narrateur et les échappées oniriques de l'héroïne,

⁷ Nous pouvons toutefois croire que le personnage de Catherine est caucasien puisque, à l'intérieur des chambres de bois, Michel la complimente sur sa blancheur (CB, 65). Le cas échéant, cette supposition ne confirme en rien que les événements se déroulent en campagne canadienne.

⁸ Paterson, Janet M. 1985. *Anne Hébert : Architexture romanesque*. Ottawa : Éditions de l'université d'Ottawa, p.21.

l'introduction apparaît comme hybride : elle établit un univers réaliste dans lequel s'ouvrent des brèches qui se dissocient de celui-ci.

La deuxième partie nous transporte dans l'appartement de Michel et Lia, que la narration nous décrit brièvement: « Ces deux seules pièces lambrissées de bois, aux meubles anciens [...] Entre les deux chambres se glissait un mince couloir sombre et nu qui menait au cabinet de toilette. » (CB, 63) Outre ce résumé succinct, le lecteur apprendra que « la grande cuisine [...] servait aussi de salle à manger » (CB, 50) et que « le petit cabinet de toilette était tout en glaces. » (CB, 59) Bref, rien qui ne puisse, pour reprendre les termes de Daunais, dissocier cet appartement de tout ce qui pourrait lui ressembler. Alors que l'introduction du récit ne nommait pas précisément la ville, mais en précisait les principales composantes; les descriptions des chambres de bois sont à ce point évasives que le lecteur est incapable de se forger une idée claire de leur constitution et de leur emplacement. Il est d'ailleurs impossible de savoir si les personnages se trouvent dans le même pays qu'au début du roman ou s'ils ont quitté pour une région éloignée⁹. Pourtant, aucun lecteur et aucune analyse qui nous a été donnée de lire ne s'en formalisent puisque, à ce point du récit, il est compris que les descriptions n'ont pas la fonction d'être des points d'appui du réalisme. Il ne s'agit pas de mettre en mot un *espace supposé préexistant*¹⁰, mais de créer un environnement signifiant pour les événements qui s'y déroulent. Ce sont donc des descriptions poétiques de l'espace qu'offre Anne Hébert puisque celles-ci « n'ont de sens que par rapport au reste du récit, dont elles ne sont pas isolables, parce qu'elles assurent son fonctionnement¹¹. » C'est donc dire que les lieux de l'œuvre hébertienne sont, au même titre que les personnages, essentiels à la compréhension et au déroulement du récit.

⁹ Quelques analyses, notamment celle de Janet Paterson, laissent entendre que l'appartement de Michel et Lia se situe à Paris. Si certains indices peuvent nous le laisser croire – dont les concerts promis à Catherine –, le lieu n'est jamais clairement nommé et les descriptions ne peuvent le prouver. Anne Hébert révèle elle-même en entrevue que « *Les Chambres de bois* se passent en France et non au Canada comme plusieurs le pensent. » (Gosselin, 2000, p.6) Le fait que subsiste une hésitation quant au lieu où se déroule le récit confirme qu'il n'est pas défini de façon à ce qu'il n'y ait aucune ambiguïté.

¹⁰ Nous empruntons l'expression à Jean-Yves Tadié qui l'utilise pour mettre en parallèle la description du roman réaliste et celle du récit poétique – plus particulièrement celle du récit surréaliste. (Tadié, 1978, p.52)

¹¹ Tadié, Jean-Yves. 1978. *Le récit poétique*. Paris : Presses Universitaires de France, p.57.

Ce caractère poétique de l'espace est particulièrement exacerbé dans les chambres de bois : lors de quelques passages, l'appartement prend tant d'importance qu'il semble devenir un personnage. En effet, nous verrons au cours du deuxième chapitre de notre mémoire que ce n'est pas seulement Michel qui entraîne Catherine à l'agonie, mais aussi les chambres de bois qui, en elles-mêmes, sont synonyme de mort¹². Aucun élément de l'appartement n'évoque la vie et l'ouverture sur le monde : les fenêtres demeurent fermées pour qu'aucun bruit étranger ne parviennent à l'intérieur alors que Michel insiste pour ne pas faire entrer la lumière du jour, ce qui fait que les journées « à moitié sombrées dans le sommeil, s'écoulaient, sourdes et aveugles. » (CB, 52) Nous constaterons comment cet espace mortifère influence directement la santé physique et psychologique de Catherine¹³. Les espaces et les personnages n'évoluent pas indépendamment au sein du récit poétique; ils s'influencent mutuellement et en viennent parfois à avoir besoin l'un de l'autre pour exister.

C'est notamment le cas de l'unité Michel-Lia qui ne peut s'accomplir qu'à l'intérieur des chambres de bois. Le frère et la sœur se perdent dans des déceptions amoureuses hors de celles-ci et renouent dès qu'ils y reviennent. C'est l'appartement, l'espace devant l'âtre plus particulièrement, qui réconcilie inévitablement Michel et Lia. En fait, ce lieu précis en évoque un autre auquel eux seuls ont accès : leur paradis perdu. Tout se passe comme si le frère et la sœur devaient être là exactement pour que se réanime le passé, pour que les souvenirs remontent à l'esprit de Lia : « les deux enfants, seuls, blottis au bord du feu de bois, dans la maison abandonné, font un pacte de fidélité! [...] Nous ne sommes rien, rien, absolument rien, que deux enfants perdus. Oh! cette fumée me brûle les yeux. » (CB, 109) L'âtre, où se recrée l'unité fraternelle, devient alors un espace extrêmement irritant pour Catherine: « Une odeur surtout lui devint

¹² Pour illustrer cette personnification de l'espace poétique, Jean-Yves Tadié prend l'exemple des *Enfants Terribles* de Jean Cocteau où la chambre du frère et de la sœur, ayant la force d'admettre ou de rejeter des personnages, devient l'entité principale du récit. Il y aurait plusieurs parallèles à faire avec les chambres de bois qui, elles aussi, ne permettent pas l'intrusion de Catherine, ce troisième personnage qui brise l'unité fraternelle. (Tadié, 1978, p.79)

¹³ Kelly-Ann Maddox a publié une thèse intitulée *La mort dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert* où elle propose une analyse élaborée du caractère mortifère qu'incarnent les chambres de bois ainsi que l'influence négative qu'elles imposent au personnage de Catherine.

particulièrement hostile : le bouquet sauvage des peaux brunes emmitouflées de laine auprès d'un petit feu qui fume et charbonne. » (CB, 113) Plus l'héroïne dépérit et plus cet endroit acquiert une signification poétique; il devient *espace transcendant*, «objet d'une quête, d'un savoir, d'un pouvoir, parce qu'il cache un secret.¹⁴ » Il symbolise ce lien privilégié entre Michel et Lia que rien ne peut fracturer et auquel Catherine, ne partageant pas le savoir fraternel, n'aura jamais accès. L'âtre, à l'image de tout ce qui constitue les chambres de bois, s'alliera ainsi aux autres entités du récit pour la rejeter.

La fuite de l'héroïne hors de l'appartement l'entraînera dans une maison où « tout alentour s'étendait le vaste espace solitaire planté d'oliviers, s'étageant jusqu'à la mer. » (CB, 129) Le décor est à nouveau présenté et détaillé de façon réaliste, ce qui permet au lecteur de se faire une image approximative du nouvel environnement. Encore une fois, il importe guère de situer exactement le nouveau décor – le lecteur pourra supposer qu'il est campé en méditerranée, dû à la présence des oliviers – puisque toute son importance réside dans ce qu'il incarne. La maison en bord de mer, se dressant comme l'opposé de l'univers fermé des chambres de bois, s'établit à son tour comme lieu poétique. Northrop Frye écrivait que « le poème n'est pas, par lui-même, un miroir. Il ne renvoie pas simplement un reflet de la nature : il appelle la nature à venir se refléter dans une forme qui lui est propre.¹⁵ » La conclusion hébertienne ne s'investit donc pas tant à représenter fidèlement le nouvel environnement, mais à le charger d'une symbolique de liberté. Ainsi, alors que les chambres de bois étaient sombres et fermées sur elles-mêmes, l'espace est ici lumineux et ouvert sur le monde. L'héroïne se réjouit du « plafond de tuiles [qui] rayonnait, peu à peu, livré à la lumière » (CB, 128) et se plaît à faire « une longue promenade sur la jetée, fouettée par le vent. » (CB, 130) Nous verrons, dans le deuxième chapitre de notre mémoire comment l'environnement où se rencontrent Catherine et Bruno, marqué de sable et de soleil, annonce déjà le succès de cette union. À l'image de Catherine qui redécouvre la vie dans la conclusion du récit, les éléments du décor se déploient dans une idée d'ouverture et d'épanouissement pour laisser entendre le

¹⁴ Tadié, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 76.

¹⁵ Frye, Northrop. 1969. *Anatomie de la critique*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris: Gallimard, p. 76.

salut de l'héroïne. Bref, les trois différents lieux dans *Les Chambres de bois*, sans nier complètement le réalisme mimétique, peuvent être considérés comme poétiques : les descriptions ne les placent pas en marge des événements qui s'y déroulent, mais les positionnent comme parties intégrantes du récit. L'espace poétique n'est jamais neutre¹⁶ : il est d'abord négatif et entrecoupé d'un positivisme rêvé, puis il devient mortifère, pour terminer bénéfique et porteur d'espoir.

**

À l'image de ces lieux qui s'animent pour ajouter à la signification du récit, le temps hébertien apparaît plus poétique que romanesque. Tracer avec exactitude le passage du temps est chose impossible dans *Les Chambres de bois* où les descriptions temporelles semblent s'accorder plus avec les états d'âme des personnages qu'avec le calendrier. Tout comme « un grand nombre de récits poétiques [qui] aboli[ssent] toute référence à l'Histoire [et qui] ne proposent aucun date¹⁷ », l'œuvre laisse le lecteur dans le flou quand à la situation historique où elle se déroule. Une analyse sociale pourrait émettre quelques hypothèses pour dater les événements se basant sur les gestes des époux, la présence de la servante, le langage employé par les personnages ; mais, là encore, le tout serait approximatif et jamais ancré dans la réalité première du texte. Tout comme son espace non défini, l'époque du récit hébertien invite à toutes les possibilités, sans qu'aucune de celle-ci ne puisse être raisonnablement choisie ou écartée.

Dans une perspective plus rapprochée, le lecteur aguerri constatera qu'il s'est déroulée une année entre le moment où Catherine aperçoit Michel à la salle d'école et celui où elle fait la connaissance de Bruno sur la plage. Pourtant, entre ces deux rencontres déterminantes, le temps défile à une vitesse inconnue du lecteur. Cette problématique est particulièrement signifiante dans les chambres de bois, raison pour laquelle nous nous contenterons d'analyser ici uniquement la partie centrale du récit. La narration y reste toujours évasive, refusant de quantifier les heures et les journées qui passent. Ainsi débutent la deuxième, la cinquième et la huitième lexie : « Il y eut encore

¹⁶ Tadié explique : « L'espace du récit poétique n'est jamais neutre : il oppose un espace bénéfique à un espace neutre, ou maléfique. » (Tadié, 1978, p.61)

¹⁷ *Ibid.*, p. 90.

beaucoup de nuits et de jours semblables» (CB, 52), « Michel et Catherine habitèrent encore longtemps ces deux seules pièces » (CB, 63), « Lorsqu'après une longue suite de jours et de nuits » (CB, 70). Toutes ses journées alignées forment-elles deux ou six mois? Devant l'impossibilité de répondre sans ambiguïté, nous retournons à une réflexion semblable à celle que nous avait inspirée l'espace hébertien: cela importe peu puisque toute l'importance du temps réside dans ce qu'il incarne et symbolise. À l'image des chambres de bois qui deviennent elles-mêmes personnage, le temps semble aussi doté d'une volonté propre dans le récit. Il n'est jamais qu'un simple support sur lequel se déroulent les événements; il est une constituante intégrale de ces événements.

S'alliant à l'espace fermé qui emprisonne Catherine, la composition temporelle des chambres de bois entraîne le personnage vers une aliénation malade. Ces nombreuses mentions du passage des jours et des nuits font du temps un élément oppressant par sa trop évidente présence. L'héroïne semble alors accablée par le poids du temps: elle « pass[e] des heures dans l'eau tiède » (CB, 59), elle apprend des fables qui lui « tienn[ent] compagnie durant le silence des longues heures » (CB, 66) et le noms des herbes qu'elle appelle « lorsque le temps dur[e] trop. » (CB, 87) En fait, tout au long de son séjour dans l'appartement, Catherine s'entraîne à une exigeante activité : passer le temps. Ces heures qui défilent trop lentement deviennent une entité envahissante, comme elle s'en plaint à Michel : « Le tic-tac de l'horloge va prendre encore toute la place. » (CB, 61) Le temps prend soudainement le premier rôle dans le récit et cela entraîne de graves conséquences sur le statut de Catherine. Selon Isabelle Daunais,

le décor, l'environnement apparaissent comme une présence forte, détaillée, significative (c'est-à-dire significative au-delà du symbolique ou des besoins de l'intrigue), lorsque le personnage abandonne un peu sa volonté d'être héros, de sa volonté d'être actif dans le monde¹⁸.

C'est ainsi que, dans les chambres de bois, Catherine se voit reléguée au second plan du récit et en vient même à perdre momentanément son statut de personnages romanesque. Pourtant, nous croyons que le phénomène expliqué par Daunais se produit ici à contre-sens : c'est parce l'environnement acquiert une telle importance dans le récit que Catherine voit son statut romanesque vaciller, et non l'inverse. Le temps et l'espace qui

¹⁸ Isabelle Daunais, *op. cit.*, p.36.

prennent l'avant-scène du récit ne peuvent qu'affaiblir la force de l'héroïne qui se voit rapidement dominée par ces éléments.

L'héroïne est donc gravement affectée, à l'intérieur de l'appartement, par ce temps pesant qui semble perdre sa fonction première, soit celle de faire bouger les choses. Pourtant, l'introduction du récit avait placé le lecteur face à un temps actif : le défilement des journées et des mois amènent des changements visibles. Ainsi, « au sortir de l'hiver, Lucie était devenue plus grande que Catherine » (CB, 17) et lorsque l'héroïne revoit Michel, elle réalise que les années ont passé puisque, dans son esprit : « un petit garçon effrayé s'illuminait et prenait taille d'homme. » (CB, 22) Ce n'est pas ainsi que se présente la deuxième partie du récit où le décor et les personnages, excluant celui de Catherine, ne se modifient pas au passage du temps. Ainsi, le frère et la sœur rejouent le même scénario, jour après jour : « Leurs conversations n'avaient ni commencement ni fin. Elles reprenaient chaque soir avec fougue [...] Lia menaçait de s'en aller. Michel la suppliait de rester. Elle secouait les épaules, excédée. Michel lui criait alors de sortir. » (CB, 84) La narration à l'imparfait fait ici comprendre à la fréquente répétition de cette scène ; le frère et la sœur refont chaque soir les mêmes gestes. Ici, le temps ne peut donc être romanesque puisqu'il n'a aucune incidence sur le déroulement des événements : il n'adoucit pas l'intensité de la dispute fraternelle, mais ne l'alimente pas non plus. Puis, lorsque Michel et Lia quittent enfin leur rôle si bien maîtrisé, ce n'est que pour en prendre un nouveau, celui de « santons de bois noircis » (CB, 118) devant le feu, dont la fréquente répétition affecte très durement l'héroïne.

Cette stabilité du décor et des personnages devient aussi significative au sens où, comme dans plusieurs récits poétiques, elle évoque « l'immobilité du temps de l'enfance, qui ne se détraque jamais¹⁹. » L'enfance perdue est un thème cher pour le frère et la sœur, l'importance de celui-ci se remarque, entre autres, par l'élaboration du temps hébertien. À l'image de plusieurs personnages du récit qui « agissent comme s'ils abandonnaient les structures du temps social pour entrer dans "le temps de l'âme" ²⁰»,

¹⁹ Frye, Northrop, *op. cit.*, p. 87.

²⁰ Ancrenat, Anne. 2002. *De mémoire de femmes : "la mémoire archaïque" dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Coll : « Littérature(s) ». Québec : Éditions Nota bene, p.12.

Michel et Lia décident d'ignorer les repères temporels établis au profit de ceux qu'ils se créent. Le temps qu'ils mettent en place a cela de particulier qu'il entretient un lien incassable avec celui de l'enfance. En fait, nous verrons que, dans son discours et dans sa pensée, Michel entremêle le présent, le passé et le futur de sorte qu'il n'y ait plus de réelles frontières entre les trois concepts. Ce faisant, il échoue à un des défis du personnage romanesque qui doit « s'il veut maîtriser sa vie, maîtriser d'abord le temps²¹. » Au contraire, Michel est submergé par le passage du temps, incapable de prendre conscience de son fonctionnement. Cela n'est pas sans répercussion sur la forme du récit qui voit sa temporalité se brouiller si bien que parfois le lecteur ne distingue plus le passé du présent. En fait, Michel et Lia réinventent le temps, cet élément supposé immuable, jusqu'à le priver de sa force de faire avancer les choses. C'est parce qu'ils « cherche[nt] à échapper au temps par la remontée jusqu'aux origines de la vie, de l'histoire et du monde²² », que le frère et la sœur imputent un sens poétique au récit : ils ne veulent pas seulement renouer avec leur enfance personnelle, mais aussi avec cette innocence et cette pureté de l'enfance première du monde. Ainsi, le désir de Michel devient poétique par ce qu'il transporte de mythique²³ : « Nous referons le pacte d'enfance et nul n'aura accès jusqu'à nous. » (CB, 171) Le lecteur remarque que cet acharnement à retrouver l'enfance transcende l'histoire personnelle du frère et de la sœur : c'est une reconquête du jardin d'Éden qui est espéré. L'esprit des personnages est donc constamment occupé par cet endroit au temps immobile, ce qui influence inmanquablement les repères spatiaux-temporels des chambres de bois. L'élaboration du temps hébertien ne se fait donc pas en fonction de situer les événements dans un contexte défini, mais bien pour mettre en lumière un autre temps, primitif et désincarné.

Le lecteur est ainsi fouetté par cette singulière mise en place d'un temps inactif dans cette deuxième partie du roman. Il peut aisément être assailli par l'ennui puisque « la durée dramatique ou ce qui, dans une œuvre romanesque, produit chez le lecteur le

²¹ Isabelle Daunais, *op. cit.*, p.36.

²² Tadié, Jean-Yves, *op. cit.*, p.83.

²³ Tadié affirme que « les récits mythiques anciens nous sont parvenus comme autant de récits poétiques. » (Tadié, 1978, p.145) Nous considérerons, au cours de notre analyse, que les personnages de Michel et Lia se font poétiques, entre autres, par leurs caractéristiques mythiques.

sentiment de l'angoisse, du suspens d'une intrigue est presque absente²⁴. » Le récit hébertien ne se lit effectivement pas frénétiquement, dans l'espoir de connaître le sort de l'héroïne²⁵ ; il prend son sens lentement à travers les silences et les répétitions, ce qui ralentit justement son rythme. *Les Chambres de bois*, par l'élaboration de son temps et de son espace, impose des structures qui, inconnues des œuvres romanesques, sont le propre du poétique, comme l'explique Jean-Yves Tadié :

Dans le récit poétique, où la signification joue un rôle considérable, la structure, comme dans tout récit, est d'abord prosaïque, linéaire, horizontale. Elle relie les diverses étapes de l'odyssée du héros à travers les espaces et les instants, on l'appelle syntagmatique. Mais elle est aussi poétique, verticale, isotopique : des phrases, des segments ou chapitres et, finalement, le récit tout entier ont une pluralité de significations²⁶.

Ainsi, la trame narrative - soit le parcours de Catherine à l'intérieur et à l'extérieur des chambres de bois - ne peut être supprimée sans altérer le sens du récit, mais ne peut être considérée romanesque puisqu'elle n'en est pas le point central. Les événements relatés ont un rôle poétique, soit celui de contribuer au réseau de signification de l'œuvre. Pour saisir toute la richesse du texte, il convient de ne pas considérer indépendamment les constituantes du récit, telles que la trame narrative, l'espace et les personnages; mais de les faire entrer en communication l'une avec l'autre. Le lecteur qui prend conscience du temps des chambres de bois de façon réaliste aura certainement une impression d'ennui, alors que celui qui est attentif à sa symbolique y trouvera un sens qui n'est pas exprimé autrement.

C'est grâce à cette singulière élaboration du temps et de l'espace qu'Anne Hébert - et permettons-nous de dire que c'est là tout le génie de l'auteure - a créé une œuvre intemporelle et universelle. Choisisant de ne pas situer et de ne pas dater les événements

²⁴ Grazia Merler, *op. cit.*, p.49.

²⁵ L'analyse de Grazia Merler nous laisse d'ailleurs entendre que le sort de Catherine est déterminé dès l'introduction puisque « l'auteur résume dans les premières pages les grandes lignes de l'intrigue. » (Merler, 1972, p.53)

²⁶ Tadié, Jean-Yves, *op. cit.*, p.115.

dans un contexte réaliste, *Les Chambres de bois* se dresse comme un livre sans frontière où l'accent est mis sur la complexité des personnages. Ceux-ci, à l'image des deux autres constituantes du récit, ne remplissent pas les exigences réalistes et ne se déploient donc pas dans la tradition romanesque. Avant les événements qu'il vit et les paroles qu'il prononce, le héros romanesque est d'abord, selon Isabelle Daunais, celui qui combat les fictions et les illusions pour faire triompher la réalité²⁷. Si Catherine, après quelques trébuchements lors de son passage dans les chambres de bois, parvient à endosser ce rôle, Michel et Lia ne le pourront jamais. C'est ici que se pose le plus grand problème de genre : l'œuvre hébertienne relate la cohabitation entre personnages romanesques et poétiques. Cette distinction fondamentale entre les trois habitants des chambres de bois nous est apparue si fondatrice du récit que, tout au long de notre mémoire, nous y appuyons les bases de notre réflexion. Nous nous arrêterons à chacun des personnages afin de mieux comprendre en quoi ils sont romanesques ou pas pour ensuite mieux déterminer comment ce statut influence le déroulement du récit. À l'intérieur de l'appartement, nous l'avons vu, les personnages ne sont pas placés à l'avant-plan, ils s'entremêlent plutôt avec les autres constituantes du récit. En effet, tout se passe comme si Michel, Lia, et bientôt Catherine, ne pouvaient s'exprimer en tant que personnages romanesques sans briser la poéticité des chambres de bois. C'est pourquoi, nous le verrons plus loin en détails, la faible description de leur intériorité et leur extériorité ne répond pas aux exigences romanesques.

Si le frère et la sœur parviennent à s'affirmer c'est plutôt en tant que personnages poétiques, dans le sens où l'entend Tadié : « Tout personnage du récit est une structure verbale, et, dans le récit proprement poétique, la déréalisation, et le renoncement à l'illusion référentielle [...], l'absence de relief attirent encore davantage l'attention sur la structure poétique.²⁸ » C'est ainsi qu'une grande partie du passé de Michel et Lia est ignorée : le lecteur ne saura pas ce qui caractérise cette enfance que le frère et la sœur cherchent si intensément à retrouver. Le fait que les personnages soient très brièvement décrits, que leurs paroles et leurs gestes se soustraient au réalisme les empêchent de jouer

²⁷ Isabelle Daunais, *op. cit.*, p.98.

²⁸ Tadié, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 45.

le rôle de héros romanesques, mais leur permet d'accentuer la poéticité du texte. Par les valeurs symboliques qu'ils véhiculent, ils renvoient aux autres constituantes du texte pour alimenter le réseau de significations. L'histoire et les caractéristiques personnelles de Michel et de Lia sont si bien ignorées au profit de ce qu'ils représentent que le lecteur peut croire à une catégorie particulière du personnage poétique : le héros mythique²⁹. C'est sur les bases de cette hypothèse que se développera notre mémoire qui tâchera de saisir quelle figures incarnent les trois personnages principaux pour ensuite comprendre en quoi celles-ci contribuent au sens du récit. En tant qu'avatars de ces héros mythiques, Michel, Lia et Catherine écrivent « une aventure [qui] est *à la fois* une aventure réelle et le symbole d'une autre aventure³⁰ »; et nous croyons que c'est d'abord ainsi qu'ils se positionnent en tant que personnages poétiques.

Ce statut influence inévitablement la quête des trois personnages au sein du récit. Michel et Lia, héros mythiques, rêvent au Jardin d'Éden : ils cherchent à reproduire le pacte de l'enfance pour ainsi retrouver leur paradis perdu. L'esprit de Catherine, quant à lui, est occupé par un désir qui s'ancre dans la réalité : trouver le prince charmant. Or, ce n'est pas là une quête qui peut s'assouvir dans un récit poétique où, comme le fait remarquer Tadié : « l'intrigue passionnelle y compte peu, [et où] l'individu, souvent anonyme, accomplit les gestes qui font de lui le sujet d'initiation³¹. » Coincée dans l'univers mythique des chambres de bois, Catherine est alors contrainte d'abandonner ce qui la constitue au profit de ce statut poétique. Nous verrons, dans le deuxième chapitre de notre mémoire, comment elle devient étrangère à ce monde, notamment pour son propre époux qui la considère comme un simple sujet à initier aux « fêtes nocturnes de la fièvre et de l'angoisse. » (CB, 74) En tant que personnage profondément romanesque, Catherine ne pourra se satisfaire de cette nouvelle quête qui ne l'est pas. De plus, malgré

²⁹ Selon Grazia Merler, c'est parce que les personnages hébertiens « ne se créent pas dans le temps et dans l'espace d'une intrigue [qu'] ils restent immobiles, solitaires figés dans le temps, dans une sorte de dimension épique. » (Merler, 1972, p.29) Si nous pouvons effectivement avancer que ce sont les circonstances narratives qui font des protagonistes hébertiens des personnages poétiques, nous ajoutons que le phénomène se joue aussi à contre-sens : c'est parce que les œuvres hébertiennes mettent en scène des personnages mythiques que le récit se fait poétique.

³⁰ Todorov, Tzevan. 1971. « La quête du récit ». In *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 252 pages.

³¹ Tadié, Jean-Yves, *op. cit.*, p.146.

son incursion dans les chambres de bois, elle ne renonce pas à son désir initial de rencontrer son prince charmant, mais ses critères de sélection ne seront simplement pas atteints. Nous verrons que c'est en rencontrant un inconnu sur la plage que Catherine accomplit sa quête et, ce faisant, renoue définitivement avec son statut de personnage romanesque. De leur côté, la quête mythique de Michel et Lia ne pourra être satisfaite par l'arrivée d'un événement, d'un objet ou d'un autre personnage; elle est condamnée à s'approvisionner des rêves du frère et de la sœur et ne peut donc que se retourner sur elle-même. C'est plutôt à travers ces personnages que *Les Chambres de bois* s'affirme comme texte poétique.

Le fait que Catherine, Michel et Lia partagent la même histoire malgré le fait qu'ils soient fondamentalement différents nous entraîne vers la conclusion de notre mémoire - soit que l'exclusion de l'héroïne des chambres de bois était inévitable -, mais aussi vers l'explication de ce qui provoque le problème de genre du récit hébertien. Jean-Yves Tadié explique ainsi la distinction fondamentale entre poétique et romanesque :

Quand le lecteur de roman se demande : " Que va-t-il arriver dans cette histoire? " sa question porte sur le déroulement de l'intrigue, et particulièrement sur cet aspect crucial de l'intrigue qu'Aristote nomme *agnorisis*, la révélation. Mais il peut également se demander : "Qu'est-ce que cette histoire signifie? " question qui touche à la *dianoïa* et indique que l'on peut trouver dans les thèmes, tout comme dans l'intrigue des éléments de révélations³².

Nous tenons là toute la complexité du texte hébertien qui n'est jamais tout à fait dans l'*agnorisis* dû à la présence de Michel et Lia qui insufflent des éléments mythiques aux trois parties du roman; et ne peut jamais être complètement dans la *dianoïa* puisque Catherine fait constamment resurgir des parts de réalité dans l'univers des chambres de bois. Le déploiement du temps, de l'espace et des personnages s'effectuent de façon à la fois poétique et romanesque, sans jamais basculer entièrement dans l'une ou l'autre de ces formes. Nous considérerons, pour la suite de notre recherche, que *Les Chambres de bois*, par son entremêlement des genres, se lit comme un récit poétique. Cela implique que nous sommes face à une œuvre obscure que nous tenterons d'analyser, non pas en

³² Tadié, Jean-Yves, *op. cit.*, p.71.

fonction de sa trame narrative plutôt facile à tracer, mais dans la perspective de mettre en lumière la signification poétique qui s'y trouve.

Les premières pages de notre recherche seront consacrées à Lia qui, bien qu'elle soit absente une bonne partie du récit, se positionne comme la pierre angulaire du trio hébertien. Nous démontrerons son caractère non mimétique, ce qui expliquera les relations qu'elle entretient : intense avec Michel et impossible avec Catherine. La description de cette particulière cohabitation à trois nous amènera à rapprocher Lia de Lilith et, par conséquent, à mieux comprendre cette force destructrice qui caractérise le personnage. Notre deuxième chapitre aura comme objectif de définir les sources du puissant malheur qui accompagne Catherine tout au long de son séjour dans les chambres de bois. Nous verrons que, en tant que personnage romanesque et mimétique, elle souffre de cette absence de réalité qu'incarnent Michel et Lia. Malgré sa chute vers les ténèbres, l'héroïne se définit toujours par la vie qu'elle incarne; ce qui nous permettra de la lire comme un avatar d'Ève, première femme biblique. Finalement, nous nous arrêterons à Michel qui se caractérise, tout au long de l'œuvre, par ce qu'il refuse. Nous pourrions constater que, entretenant un lien complexe avec la réalité et avec les autres, il se pose dans le récit comme un personnage non romanesque et non mimétique. C'est ici que nous tenterons de mieux expliquer le fonctionnement de cet étrange trio amoureux qui cohabite au sein des chambres de bois. Nous constaterons que le désir de Michel est en fait toujours orienté vers lui-même, ce qui nous entraînera vers d'intéressantes analogies avec la figure mythique de Narcisse. Ce dernier élément s'ajoutera aux autres pour expliquer la souffrance de Catherine et la nécessité de sa fuite hors de cet Éden destructeur que bâtissent le frère et la sœur.

CHAPITRE 1

LIA, AVATAR DE LILITH LA DOULEUR D'UN ÊTRE DE PASSION

Le premier chapitre de notre mémoire s'arrêtera à Lia, un des trois personnages principaux des *Chambres de bois*, que nous considérons comme la pierre angulaire du trio, malgré le fait qu'elle n'apparaisse qu'à la moitié du roman. Nous verrons premièrement que Lia arbore un aspect énigmatique qui ne sera jamais résolu dans son entièreté et que, ce faisant, elle se pose dans le récit en tant que personnage non mimétique et non romanesque. Les gestes inexpliqués, le discours métaphorique et le désir non mimétique qui la caractérisent l'approchent du personnage de Michel tout en la distinguant complètement de celui de Catherine, ce qui rend la cohabitation des trois protagonistes très difficile. Nous tenterons ensuite, dans la deuxième partie de ce chapitre, d'éclairer la complexité du personnage hébertien en le mettant en parallèle avec Lilith ; il sera entre autres question de leurs ressemblances physiques, de leur dangereux charme et de leur haine de la deuxième femme. En tant qu'avatar de la figure mythique, Lia possède un pouvoir dévastateur qu'elle use envers les autres personnages, mais qui se déploie aussi contre elle-même. Après avoir mis en lumière l'ambiguïté à travers laquelle se développe le personnage hébertien, nous pourrions conclure sur la fatalité qui l'assaille : artisan de son propre malheur, il y sera à jamais condamné. Soulevant les principales caractéristiques de Lia, nous soulignons les distinctions fondamentales qui se dressent entre les deux personnages féminins. Ce chapitre aborde donc déjà l'incompatibilité entre Catherine et Lia, qui contribuera à la fuite de l'héroïne hors des chambres de bois.

Lia, personnage non-mimétique : descriptions physiques et histoire personnelle

Quasi-absente de la première moitié du roman, Lia ne semble d'abord exister qu'à travers les autres personnages : dans les paroles à moitié-tues de son frère et dans les vagues souvenirs de Catherine. Son entrée dans les chambres de bois n'en est que plus signifiante ; la tension du récit en est rehaussée et complexifiée. Dès son arrivée, Lia s'insère entre les deux époux et contribue à former cet étrange trio que nous suivrons tout

au long de la deuxième partie du roman. Si Michel accueille favorablement le retour de sa sœur, il n'en est pas de même pour Catherine qui a beaucoup de mal avec cette intrusion qui lui est très peu expliquée. En effet, Lia se présente à l'appartement, quelques mois après le mariage de son frère, sans avoir été invitée, ni annoncée. Le matin de son arrivée, « Catherine ouvrit et reconnut Lia, tout de suite, malgré l'obscurité. » (CB,76) Pour le lecteur, il est pourtant impossible de savoir à quels traits elle l'a reconnue : le texte ne nous fournit pas de description sur le physique de la nouvelle venue, sur ses manières, ou sur son habillement si ce n'est qu'elle « portait des talons très hauts qui sonnaient clair et aigu. » (CB, 76). La narration échappe ici à une importante exigence mimétique du texte romanesque, soit celle de permettre au lecteur de se tracer un portrait clair et précis des personnages et des événements du récit, comme l'explique Erich Auerbach :

Clairement décrits, présentés dans une lumière uniforme, les êtres et les choses se tiennent ou se meuvent dans un espace où tout est visible [...] Tout cela nous est raconté dans une narration qui, elle non plus, ne laisse rien dans l'ombre et dont les divers éléments se lient exactement.¹

Pourtant, dans l'extrait convoqué, le personnage hébertien, à l'image de l'obscurité dans lequel il se tient, demeure dans l'ombre de la narration. Celle-ci évite habilement un épanchement descriptif traditionnel en nous présentant la nouvelle venue sous le point de vue d'un autre personnage. Jusqu'à cette lexie, les événements et les personnages étaient amenés par un narrateur omniscient, puis il s'opère ici un déplacement vers une narration à focalisation interne: « Catherine regarda Lia avec stupeur; cet œil de profil, long, très noir, ce nez fin de rapace, ce petit derrière haut perché sur de longues jambes sèches; toute cette allure noble et bizarre d'oiseau sacré. » (CB, 77) Avec cette scène, nous entrons dans une dualité de la narration propre au style hébertien qui «consist[e] à entremêler le point de vue d'un narrateur (neutre) et le point de vue d'une narratrice (forcément subjective)²». Ici, cette ambivalence narrative entraîne un effet de confusion chez le lecteur quant à la précédente description qui ne présente pas le personnage de

¹ Auerbach, Erich. 1998. *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard, p.12.

² Ancrenat, Anne, *op. cit.*, p.20.

façon réaliste ou, pour reprendre les termes d'Auerbach, dans une lumière uniforme : Lia est plutôt décrite sous la perspective négative de Catherine. La narration ne nous précisera d'ailleurs jamais si la sœur de Michel arbore réellement cette allure bizarre et sacrée. Cette lexie offre ainsi bien peu de détails sur le nouveau personnage hébertien et les suivantes n'en ajoutent guère plus. La définition de Lia, sous le regard de Catherine, se fait toujours à travers des éléments connotatifs, comme lors de ce passage : « Catherine [...] levant les yeux de son livre pour apercevoir, ne fût-ce qu'un instant, cette espèce de mort extatique qui s'emparait parfois du visage de Lia, lissant ses paupières, pinçant ses narines, figeant tous ses traits. » (CB, 92) Ces portraits ne sont pas romanesques, mais poétiques puisque les descriptions physiques s'attardent moins à représenter le personnage qu'à faire miroiter son intériorité. Le visage de Lia devient ainsi, dans le passage précédemment convoqué, le reflet de sa souffrance, qui n'est pas autrement témoignée. Dans le récit poétique qu'est *Les Chambres de bois*, il importe peu que le lecteur ne puisse se faire qu'une représentation approximative et abstraite de Lia puisque, comme nous l'avons mentionné dans notre introduction théorique, ce n'est pas son individualité qui importe, mais ce qu'elle représente.

Outre cette absence notable de description physique, la narration se soustrait à la mimésis littéraire en taisant plusieurs aspects de la vie de son personnage. Refusant alors de « présentifier les phénomènes sous une forme complètement extériorisée, de les rendre visibles et tangibles dans toutes leurs parties, de les déterminer exactement dans leurs relations temporelles et spatiales³ », la narration laisse le lecteur ignorant de tout ce que vit Lia à l'extérieur de l'appartement. Ainsi, son passé avec Michel et avec son amant ainsi que la raison derrière ses allées et venues au sein des chambres de bois restent tus : « Lia demeura une semaine sans revenir à l'appartement. Michel s'inquiéta beaucoup. [...] Lia revint, muette et raide. » (CB, 85) Ni le lecteur ni Catherine ne saura où était et ce qu'a fait le personnage durant cette semaine. D'ailleurs, nous n'apprendrons jamais non plus pourquoi il atterrit dans les chambres de bois, pour une première fois, alors que Michel et son épouse y sont déjà depuis plusieurs mois. Nous pouvons supposer que,

³ Auerbach, Erich, *op. cit.*, p.14.

durant ses absences, Lia est avec son amant à la maison des seigneurs, mais là-encore rien ne nous est confirmé⁴.

La parole énigmatique de Lia

Si, à travers les descriptions non mimétiques, la narration confère à Lia un aspect énigmatique, le discours du personnage ne l'éclaircit pas. Au contraire, il ne fait qu'y contribuer : tout au long du roman, Lia s'exprime de façon imagée et métaphorique. C'est ainsi qu'elle dit à Catherine, sans que celle-ci ne comprenne : « Je suis Lia pour l'éternité comme vous êtes Catherine pour le temps que vous pourrez. » (CB, 77) La signification des ces paroles est contraire à la logique humaine : Lia ne peut être éternelle. Le lecteur aura le loisir d'interpréter cette affirmation, qui pourrait appeler à la fusion infinie entre la sœur et le frère, mais cette piste de lecture, jamais confirmée ou infirmée, restera une hypothèse. Il en est de même pour plusieurs passages du roman qui ne seront jamais élucidés, ni par Lia ni par la narration, comme celui-ci : « Après avoir bu très vite, elle [Lia] passait lentement le verre sur sa joue, sur son front. "Ah! Comme c'est doux, comme c'est frais..." Puis, elle frissonnait : "Il fait si froid, Catherine." » (CB, 90) Quel événement a altéré le bien-être de Lia? Quelque chose a-t-il changé dans la pièce pour la faire ainsi frissonner ou ne s'agit-il seulement que du reflet extérieur de ses états d'âme?

À travers leur caractère énigmatique, les paroles de Lia rappellent le discours des personnages bibliques qu'Auerbach oppose à celui des personnages romanesques et mimétiques : « Dans les récits bibliques aussi il y a des personnages qui parlent; mais le discours n'y sert pas [...] à communiquer d'une manière manifeste la pensée; il sert plutôt à la fin contraire : à suggérer une pensée qui demeure inexprimée⁵. » C'est notamment le cas de Lilith, figure avec laquelle nous ferons plus loin un rapprochement qui « requiert une parole autre, plus intense et absolue, à la démesure du monde qu'elle

⁴ Cette relation nous est révélée lorsque Lia avoue à Michel qu'elle a cédé la maison des seigneurs à son amant. Outre cela, même sous les pressions de Catherine, Lia refuse de parler de sa liaison. Encore une fois, la narration omnisciente ne prend pas le relais pour décrire objectivement comment cette relation se déroule et si les rapports de force sont tels que les décrit réellement Lia.

⁵ Auerbach, Erich, *op. cit.*, p.19.

habite⁶. » Les discours de Lia ne s'ancrant pas dans la concrétude de la réalité, le lecteur fait donc face, tout au long du récit, non pas à des réponses, mais bien à plusieurs pistes de lectures. C'est ainsi, par la quasi-absence de description physique qui la caractérise et par ses actions et paroles inexpliquées, que nous considérons le personnage de Lia comme non mimétique.

Lia, être de passion

En analysant le fonctionnement de ses désirs, il semble que le mystère se complexifie un peu plus : que ce soit à travers la relation avec son amant ou celle qu'elle entretient avec Michel, les sentiments de Lia ne sont jamais tout à fait clairs. L'élaboration du désir chez le personnage hébertien est très complexe, entre autres, parce qu'il diffère de celui qui est traditionnellement mis en place dans les textes romanesques. René Girard explique, dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, que tout personnage est pris dans un mimétisme du désir : « Pour qu'un vaniteux [personnage] désire un objet il suffit de le convaincre que cet objet est déjà désiré par un tiers auquel s'attache un certain prestige⁷. » Dans le roman hébertien, Lia ne désire pourtant pas que ce qu'un autre personnage lui a déjà, volontairement ou non, suggéré : son besoin de liberté, ses ambitions artistiques et ses désirs amoureux ne sont pas le résultat d'une imitation, mais surviennent de son libre arbitre. Personne ne lui a suggéré la passion pour son amant, la maîtrise du piano et de la peinture; bien au contraire, son frère essaie farouchement de l'arracher à tous ces amours.

Lia n'est donc pas posée dans cette dynamique du désir triangulaire; le personnage se caractérise plutôt par l'indépendance de ses choix et, par celle-ci, s'approche de ce que Girard appelle *l'être de passion*. Ce dernier « se distingue par son autonomie sentimentale, par la spontanéité de ses désirs, par son indifférence absolue à l'opinion des *Autres*. L'être de passion puise en lui-même et non pas en autrui la force de

⁶ Auraix-Jonchière, Pascale. 2002. *Lilith : avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*. Coll. « Cahiers romantiques ». Paris : Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, p.314.

⁷ Girard, René. 1983. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Coll. « Pluriel ». Paris : Bernard Grasset, p.16.

son désir⁸. » Ainsi, Lia n'a que faire des projets d'avenir que Michel a forgés pour eux et, malgré les pressions incessantes de celui-ci, elle refuse de se ranger aux désirs de son frère: « Michel parlait avec animation de la pureté de l'enfance retrouvée. Lia s'impatientait, priait Michel de se taire. » (CB, 101) Retrouver l'ancienne relation fraternelle, regagner la maison des seigneurs, revivre l'enfance perdue ne sont pas les désirs de Lia et elle ne s'en laissera pas convaincre. Elle entretient ses propres aspirations qu'elle suivra jusqu'au bout, jusqu'à briser celles des autres. L'égoïsme de son désir nous est en effet démontré, dans la troisième partie du récit, alors que Lia avoue avoir perdu la maison des seigneurs, tout en sachant très bien l'importance que celle-ci revêtait aux yeux de son frère : « C'est fini, Michel, il n'y a plus rien, ni enfance, ni maison, ni jardin, ni parc, on a tout pris [...] Tu ne te souviens donc pas des conditions? Le notaire t'expliquera. Que l'un de nous deux veuille vendre le domaine et c'est suffisant. » (CB, 106) Ignorant délibérément la volonté de son frère, Lia a cédé l'héritage de leur enfance.

Ainsi, le personnage hébertien se distingue par la liberté avec laquelle il dispose de ses choix et de ses actions au sein de ce monde non mimétique que sont les chambres de bois. Pourtant, il semble en aller tout autrement à l'extérieur de celles-ci. Le récit ne nous présente jamais Lia hors de l'appartement, il nous laisse néanmoins savoir qu'elle y perd sa force et son indépendance : la jeune femme y devient un être soumis et aveuglé par la passion qu'elle porte à son amant. Dans la scène précédemment convoquée, Lia avoue elle-même ne pas s'être dépossédée en toute liberté : c'est en « promena[nt] sur son visage des mains qui tremblaient » (CB, 105) qu'elle annonce à Michel la dure nouvelle juste avant de le prier de lui pardonner d'avoir plié sous le poids d'une passion incontrôlée. Le lecteur comprend ici que l'amour de Lia pour son amant est puissant, intense, mais aussi dépourvu de rationalité.

Cette relation, qui ne met pas en scène un désir mimétique, n'est donc pas un cas d'amour-passion qui, selon René Girard, « se fonde sur un accord parfait entre la raison, la volonté et la sensibilité⁹. » La liaison de Lia s'établit plutôt uniquement sur la passion, au détriment de la raison. D'ailleurs, la source de sa rupture ne s'ancre aucunement dans

⁸ *Ibid.*, p.33.

⁹ *Ibid.*, p.33.

la concrétude, mais se trouve dans un absolu indéfinissable : elle a quitté son amant « pour une offense qu'il [lui] a faite sans s'en apercevoir et ni son cœur, ni son corps n'y étaient pour rien. » (CB, 94) Guidée par l'ivresse de ses sentiments, Lia semble en constante perte de contrôle si bien qu'elle n'a même pas pu prévenir sa propre chute et, du même coup, celle de son frère et du domaine : « Moi, Michel, vouloir ou ne pas vouloir? Tu sais bien que je n'ai plus le choix. Il existe un homme qui me possède jusqu'à la moelle des os. Je ne puis faire que ce qu'il veut. » (CB, 107) Ainsi, l'élaboration du désir chez Lia apparaît fort complexe : prisonnière de « cet amour, privé de contact avec la stabilité du quotidien¹⁰ », c'est en quelque sorte à elle-même qu'elle est soumise. Dans les chambres de bois, la jeune femme apparaît complètement souveraine de ses gestes; mais, à l'extérieur de celles-ci, elle se dévoue à l'objet de son désir puisque, une fois établi, celui-ci règne sur ses décisions futures sans que sa raison ne puisse intervenir.

Il nous semble que ce soit justement de cette absence de désir mimétique et de cette soumission totale à ses propres désirs que le personnage hébertien tire toute sa souffrance. Être de passion, Lia est accablée d'une fatalité : « fille créée pour le malheur, femme dévorée par le mal d'aimer paralysé en elle, ne pourra échapper à la condamnation de sa propre naissance¹¹. » En effet, malgré sa force de caractère, elle apparaît profondément malheureuse tout au long du récit. Elle se retrouve rapidement dans une situation sans issue : incapable de se satisfaire des projets d'avenir désirés par Michel, elle tente d'évacuer cette prison familiale, mais la force destructrice de ses propres passions la meurtrit au point où elle ne peut que revenir auprès de son frère. La conclusion du roman nous laisse entendre que le personnage ne sera jamais tout à fait libre alors que Michel raconte, encore une fois, les départs et les retours de sa sœur : « Elle est rentrée depuis ce matin, couleur de cendres, rageuse, pillée, affamée, blessée à l'épaule. La voici qui dort. Elle en a pour des jours et des nuits. » (CB, 170) Le lecteur

¹⁰ Aylwin, Ulric. 1967. « Au pays de la fille maigre : *Les chambres de bois* d'Anne Hébert ». *Voix et images du pays*, no 1, p.48.

¹¹ Paradis, Suzanne. 1966. *Femme fictive, femme réelle : le personnage dans le roman féminin canadien-français*. Québec : Garneau, p.143.

peut donc présumer que la force d'un désir a, une fois de plus, convaincue Lia de sortir de l'appartement, mais l'absence de rationalité de sa passion l'a contrainte à y revenir. Le personnage blessé est donc condamné à vivre dans un constant malheur, incapable de se satisfaire ni de la passion, ni de la raison.

Lia et Catherine : Difficile cohabitation

Si le lecteur peut tirer ces conclusions sur la passion et le mal-être de Lia, Catherine, quant à elle, se trouve dans une parfaite ignorance de la situation : le personnage demeure, tout au long des *Chambres de bois*, énigmatique pour l'épouse de son frère avec qui il partage une relation haineuse et majoritairement sans parole. Dans les rares moments où Lia rompt le pesant silence, ses propos mystérieux demeurent incompréhensibles à son interlocutrice, comme le démontre ce questionnement à Catherine : « Vraiment, vous êtes la femme de Michel et vous y croyez? » (CB, 77) Aucune explication ne suit cette interrogation pour le moins inusitée; il est incontestable que Catherine et Michel sont époux, la jeune fille portant même un anneau au doigt comme signe tangible de cette union. Ici, comme dans plusieurs autres passages dans le récit, l'héroïne restera confuse devant son incapacité à comprendre Lia. Lors de son séjour à l'appartement, elle évoluera alors très mal à travers les agissements inexpliqués, les paroles mystérieuses, et les non-dits de la sœur de Michel, ce qui entraînera inévitablement frictions et tensions entre les deux personnages.

De son côté Lia remarque aussi cette incompatibilité fondamentale entre Catherine et elle, jugeant dès lors sa rivale fade et vide, incapable de toute profondeur. Ses réflexions transmettent sa piètre opinion de Catherine et, par le fait même, sa haute considération d'elle-même : « L'innocente fait le ménage; son corps humilié ignore l'amour. La honte de Michel est sur elle. Et moi, Lia, je suis l'honneur et la plus haute vie de Michel. » (CB, 101) Cette pensée qui nous est rapportée est intéressante du fait qu'elle oppose ménage et amour. Le premier élément renvoyant au concret et, conséquemment, à un univers aisément descriptible; et le deuxième au plus abstrait. Ainsi, selon Lia, Catherine, en s'occupant des tâches ménagères, endosse le rôle d'épouse, mais décline celui d'amante. Son corps est humilié parce qu'il n'a reçu que l'amour du concret, l'intimité physique, sans pouvoir s'élever plus haut que celui-ci. Lia suppose donc à

Catherine un manque d'esprit si bien qu'elle ne lui accorde aucune individualité. Lorsqu'elle dit à son frère: « Catherine, tu l'inventeras à nouveau, aussi blême, douce, transparente et vide » (CB, 97); elle dit en fait que son épouse ne possède aucune caractéristique propre puisqu'il est possible de complètement la réinventer. Considérée comme une simple possession de Michel, Catherine en perd même son humanité, comme en témoigne Lia : « Tu la [Catherine] laves et la polis sans cesse comme un galet d'eau douce. » (CB, 108) À travers ces paroles, l'héroïne devient objet, d'art ou de nuisance, dont il est possible de disposer à sa guise.

Pourtant, c'est à la fin de la deuxième partie du récit que se révèlent le plus efficacement les fondements de l'aversion de Lia pour Catherine, dans un sévère avertissement à son frère : « Crains ta petite femelle au cinq sens frustes et irrités. » (CB, 123) Ici, les mots *femelle* - « animal de sexe femme [...] apte à produire des cellules fécondables¹² » - et *frustre* - « qui manque de savoir-vivre¹³ » - sont signifiants parce qu'ils renvoient à l'état primitif de la femme. Le choix de ces mots, référant à la reproduction et au comportement visible de l'humain, évoque aussi le fondamentalement concret. Ainsi, Catherine n'est-elle pas méprisée pour ce qu'elle est, mais bien pour ce qu'elle n'est pas. Alors que Lia se définit à travers l'esprit – à travers ses connaissances, ses paroles et ses désirs –, l'héroïne ne vit qu'à travers sa corporalité. Si elle peut être réinventée, en une autre femme ou en objet d'art, c'est justement parce qu'elle ne peut jamais s'individualiser par son esprit. C'est en considérant ainsi Catherine que Lia peut affirmer sans hésitation leur différence et dire qu'elles ne sont tout simplement « pas du même univers ». (CB, 93) L'incompatibilité entre les deux femmes résiderait donc, sur le plan diégétique, dans leur façon totalement distincte d'aborder le monde. Sur le plan extradiégétique, nous pouvons remarquer que Catherine et Lia n'ont pas le même statut de personnage. Alors que la première se définit comme romanesque et mimétique – nous élaborerons dans le chapitre suivant –, la deuxième, nous l'avons vu, se caractérise par son aspect poétique et non mimétique. Nous croyons que c'est précisément cette

¹² Le Petit Larousse illustré. 1999. Paris : Larousse, p.425.

¹³ *Ibid.*, p.455.

distinction fondamentale qui rend la cohabitation entre Catherine et Lia difficile, voire impossible.

Lia, avatar de Lilith : l'incarnation de la toute-puissance

Cette haine farouche de Catherine, sa conviction en ses désirs souverains, sa relation singulière avec Michel et son caractère non mimétique sont autant d'éléments qui nous permettent de faire un rapprochement entre le personnage de Lia et la figure de Lilith. Bien que la Bible ait évacué les traces d'une première femme avant Ève, nous retrouvons la figure lilithienne dans la tradition kabbalistique, mystique juive dont l'ouvrage central est *Le Zohar*¹⁴ et qui a été délaissée par le judaïsme européen. Lilith serait donc, notamment selon *L'Alphabet de Ben Sira*¹⁵, les textes du *Zohar* et du *Talmud*¹⁶, la première épouse d'Adam, bien avant Ève, qui a librement quitté le jardin d'Éden pour ensuite se convertir aux forces du mal. Voici comment se lit la version kabbalistique de la Genèse :

Lorsque le Saint béni soit-il créa le premier homme unique, il lui dit : il n'est pas bon que l'homme soit seul, il lui créa une femme de la terre comme lui et il l'appela Lilith. Ils en vinrent immédiatement à se quereller. Elle dit je ne me couche pas au-dessous, il lui dit, je ne me couche pas au-dessous mais au-dessus, car tu es destinée toi, à être en dessous et moi au-dessus. Elle lui dit : nous sommes égaux parce que nous sommes tous les deux de la terre. Mais ils ne purent s'entendre, et lorsque Lilith en fut convaincue, elle prononça le Nom dans son intégralité, et elle s'envola dans les airs. [...] Dieu dit à Lilith qu'il serait préférable qu'elle accepte de revenir [...] mais elle n'accepta pas.¹⁷

Cette dispute au sujet de leur position respective lors des rapports sexuels, suivie de son départ et de son refus de réintégrer le jardin d'Éden témoignent de la force et de

¹⁴ *Le Zohar*, aussi appelé *Livre de la Splendeur*, est un recueil de commentaires de *La Torah* - le livre de l'enseignement transmis par Moïse - qui aurait été rédigé par Rabbi Shimon Bar Yochai (Rashbi) au 2ème siècle.

¹⁵ *L'alphabet de Ben Sira* est un texte hébreu du Xe siècle, écrit par Ben Sira, qui « fait de Lilith la première Ève, sujet central d'un mythe cosmogonique tu par la Bible. » (Auraix-Jonchière, 2002, p.10)

¹⁶ *Le Talmud*, ouvrage fondateur du judaïsme rabbinique, est le prédécesseur de la Bible hébraïque qu'y nous est aujourd'hui parvenue.

¹⁷ « Lilith ou la première Ève : un mythe juif tardif », p.119; cité dans Auraix-Jonchière, Pascale. 2002. *Lilith : avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*. Coll. « Cahiers romantiques ». Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, p.11.

l'indépendance de Lilith. « Personnage qui incarne la révolte féminine, [...] menée par sa volonté constante de n'obéir qu'à ses propres injonctions et d'être en toute chose l'égale d'Adam¹⁸ », la figure mythique devient la représentation du désir impérieux. Cela nous ramène inévitablement au désir non mimétique et à l'être de passion : Lilith ne trouve pas la source de ses désirs dans le désir de l'autre, mais bien en elle-même. Elle ne peut accepter de se soumettre aux volontés d'Adam ni même à celles de Dieu alors que ce ne sont pas les siennes. Selon *Le Zohar*, il s'en suivra de graves conséquences notamment celle de voir mourir cent de ses enfants chaque jour et, plus tard, son alliance avec Samaël, le diable. La figure biblique est donc victime d'un désir venu d'elle-même, qui ne peut être assouvi par les autres qui l'entourent.

Les caractéristiques fondamentales du personnage hébertien nous permettent de le rapprocher de celui de Lilith et d'ainsi mieux en comprendre la complexité. Si, comme nous l'avons précédemment mentionné, le récit donne très peu de détails au sujet de Lia, les rares passages descriptifs lui attribuent des « longs cheveux noirs et luisants » (CB, 90) qui rappellent la noire « chevelure redoutable [...] au parfum de sortilège de Lilith¹⁹. » Outre ces allusions de la narration extradiégétique, c'est particulièrement à travers le regard subjectif de Catherine que le personnage hébertien évoque la figure lilithienne. Lorsque Lia arrive dans les chambres de bois, l'épouse de Michel remarque chez elle, nous l'avons vu, ce « nez de fin rapace » (CB, 77) et ce « petit derrière haut perché sur de longues jambes » (CB, 77) qui lui confèrent « cette allure noble et bizarre d'oiseau sacré ». (CB, 77) Cette description assimile Lia à une créature ailée et il semble que, tout comme chez Lilith, « les ailes, dès lors, ne sont plus simple attribut démoniaque, mais le signe même de la force de dissidence et de la supériorité, de l'étrangeté en tout cas, qu'elle incarne²⁰. » Considérant ainsi l'étrangeté de la nouvelle venue, Catherine est bouleversée par la toute-puissance qu'elle dégage: « décontenancée [elle] s'effaça pour laisser passer Lia. » (CB, 76) Il en sera ainsi pour presque l'entièreté de leur cohabitation où l'héroïne se positionnera dans l'ombre de sa belle-sœur.

¹⁸ Turcotte, Jeanne. 2001. « Lilith et ses acolytes : analyse de la représentation de la femme néfaste dans l'imaginaire québécois (1931-1986) ». Thèse de doctorat, Moncton, Université de Moncton, p.301.

¹⁹ Auraix-Jonchière, Pascale, *op. cit.*, p.156.

²⁰ *Ibid.*, p.137.

La toute-puissance de Lia s'abreuve aussi de son charme singulier tout comme, dans la tradition mythique où « la fascination qu'exerce Lilith est due à sa beauté superlative²¹ ». Catherine, se laisse d'ailleurs très rapidement attendrir par le séduisant physique de sa rivale : « Lia, il ne faut pas pleurer, vous êtes si belle. » (CB, 88) Cette beauté a par contre son pendant négatif. À l'image de Lilith à qui le noir - couleur de puissance, de féminin, de mortel, de nuit²² - est fréquemment associé, le personnage hébertien est présenté, tout au long du récit, dans une inquiétante noirceur. Le lendemain de son récital de piano, dans les journaux, « il était parfois question d'une grande fille noire » (CB, 99). Dès son retour à l'appartement, portant « encore la robe noire du concert » (CB, 100) qu'elle ne quittera plus, elle s'assoit pour écouter jouer Michel et « parai(t) se couvrir de cendres. » (CB, 100) C'est ainsi, qu'au sein des chambres de bois, Lia se pose comme avatar de *Lilith la Noire*, créature nocturne, damnée et dangereuse, comme nous l'annonce Michel, dans un mystérieux avertissement : « Cette petite sœur si noire et si violente, Catherine, si jeune et presque maudite. » (CB, 33) Dans la tradition mythique, Lilith est condamnée parce qu'elle n'a pas su vivre dans l'Éden : « La première femme est le plus souvent en rupture avec la loi divine; son défi, comme étrangeté, originelle, tendent à en faire une créature du Diable²³. » Parallèlement, Michel fait aussi de Lia, à quelques passages du récit, une femme qui porte le poids de son départ de leur paradis perdu, les chambres de bois.

Lia, entre séduction et destruction

Lia s'exprime donc à travers une certaine ambivalence. C'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle elle se pose dans le récit comme personnage poétique : à l'image de Lilith, à la fois bénie d'une beauté exceptionnelle et accablée d'un caractère démoniaque, « elle échappe à toute catégorie, être de l'ailleurs et de l'exception²⁴. » Le personnage hébertien, oscillant entre fascinante beauté et dangereuse noirceur, possède un grand

²¹ Auraix-Jonchière, Pascale, *op. cit.*, p.138.

²² Gravelaine, Joëlle. 1985. *Le retour de Lilith : La lune noire*. Paris : L'espace bleu, p.17.

²³ Auraix-Jonchière, Pascale, *op. cit.*, p.100.

²⁴ *Ibid*, p. 52.

pouvoir sur son entourage. La force de destruction de Lia est plus subtile, mais non moins dangereuse que celle de Lilith. Alors que la tradition kabbalistique présente la première femme comme meurtrière – elle s'attaque aux hommes, femmes et enfants –; la puissance dévastatrice de Lia se déploie sur le plan de la pensée, notamment à travers son discours. Les paroles de la jeune femme sont à la fois séduisantes et savamment destructrices: sa voix « avait parfois des inflexions inattendues, prenantes, charnelles. » (CB, 84) si bien que « Catherine reconnaissait, avec une grande tristesse, le charme de la parole de Lia.» (CB, 78) Ses mots s'avèrent aussi particulièrement blessants pour Michel qui, lorsque sa sœur lui parle de son amant, semble devenir fou : « Tais-toi, Lia, tais-toi, je t'en prie. » (CB, 108) En prononçant ces paroles, elle rend réelle cette relation, ce que son frère considère insupportable. Ainsi, tout comme le « démon femelle, à face de femme, doté d'ailes et portant de longs cheveux, [...] reconn[u] pour son pouvoir de séduction qui la conduit à prendre possession des hommes²⁵», Lia tire profit de son charme, de ses habilités et de sa grande beauté pour s'assujettir son entourage, sa principale et plus fidèle victime étant son propre frère. Outre ces dures paroles, ces talents artistiques se révèlent aussi destructeurs pour celui-ci : Michel est « blessé par la perfection [du piano de Lia] qu'il n'atteindrait jamais. » (CB, 95) et est troublé par les toiles de sa sœur « à un tel point qu'il la pria de ne plus peindre.» (CB, 95)

Pourtant, le charme du personnage hébertien s'accomplit de façon telle que, lorsque le frère et la sœur se retrouvent après une séparation, Michel délaisse complètement son épouse au profit de Lia. Celle-ci semble user, tout au long du récit, d'un pouvoir sournois et raffiné envers son frère. Si ses paroles et ses gestes troublent grandement Michel, c'est toutefois à travers son absence qu'elle le blesse le plus durement. Ses allées et venues au sein des chambres de bois, nous le verrons dans notre troisième chapitre, sont intolérables à celui-ci, si bien qu'il accueille les retours de sa sœur avec gratitude et sans aucune question à son égard. Lia rappelle ainsi une grande force de Lilith, soit le fait de s'imposer comme « une présence-absence, des trous de

²⁵ Bril, Jacques. 1998. *Lilith ou la mère obscure*. Coll. « Perspectives analytiques ». Le Bouscat, France : L'esprit du temps, p.63.

silence qui résonnent, une espèce d'écho qui vient du plus profond de soi²⁶. » C'est aussi à travers ces silences que Lia peut se faire avatar de Lilith: parlant peu, le personnage laisse dans l'ombre son histoire personnelle et peut ainsi plus facilement réécrire l'histoire mythique. L'absence de paroles contribue à créer un environnement poétique – tel que nous l'avons vu dans l'introduction, c'est-à-dire mystérieux et transcendant – qui se fait alors la réincarnation du paradis perdu. C'est d'ailleurs à travers ses blessants silences que Lia porte atteinte à son autre victime, la deuxième femme : Catherine.

Lia et Catherine : Ève et Lilith

La rencontre entre les deux personnages hébertiens, tout comme leur relation entière, est ambiguë. Lia gagne les chambres de bois à la suite d'un échec amoureux alors qu'elle a beaucoup souffert de sa soumission envers son amant ou plutôt, comme nous l'avons précédemment expliqué, de sa soumission à ses propres désirs. Elle est donc peinée et humiliée, situation qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la rencontre des deux femmes de la tradition kabbalistique. En effet, celle-ci laisse entendre que c'est d'abord « vaincue, c'est-à-dire privée de ses pouvoirs, que Lilith se rapproche [...] d'Ève²⁷ ». Dans le roman hébertien, il nous semble que c'est justement cette douleur de Lia qui explique le fait qu'elle s'installe en reine et maître dans l'appartement parisien : elle tente de changer de rôle, de s'élever de victime à tyran. En fait, son «droit de propriétaire [de Lia] est renforcé par l'insistance avec laquelle elle rappelle l'asservissement de Catherine²⁸. » C'est donc parce que celle-ci accepte de servir Lia avec résignation - bien qu'elle soit l'épouse de Michel et que, par conséquent, cet appartement soit aussi le sien - que les deux femmes peuvent entretenir pendant quelque temps une paix relative. De plus, Lia s'est dévouée à son amant au point de lui céder ce qu'il désirait, la maison des seigneurs; ce qui nous permet de croire que, le temps de cette première rencontre, elle éprouve une certaine compassion inavouée pour Catherine avec qui elle partage en silence une douleur semblable, celle de se sentir « en tant que femme, [...] [comme] un

²⁶ Gravelaine, Joëlle, *op. cit.*, p.53.

²⁷ Auraix-Jonchière, Pascale, *op. cit.*, p.53

²⁸ Boisclair, Isabelle. 2002. « Au pays de Catherine ». In. *Anne Hébert et la modernité*. Coll. « Les cahiers d'Anne Hébert », no 2, Montréal : Fidès; Université de Sherbrooke, p.120.

objet à posséder²⁹. » Pourtant, Lia a tôt fait de reprendre son rôle lilithien et, tout comme la figure mythique faite de « matière inhumaine³⁰ », elle ne pourra s'associer à Catherine qui se définit justement à travers sa corporalité. La paix ne durera donc pas longtemps au sein des chambres de bois et où les personnages hébertiens se livreront constamment une silencieuse bataille.

En effet, il semble qu'à l'image de Lilith qui « non satisfaite de provoquer l'homme à des pratiques sexuelles illicites, [...] s'efforce de prendre la place de l'épouse légitime³¹ »; Lia tente de chasser Catherine hors de son propre mariage. Si l'idée d'inceste n'est que suggérée dans le roman hébertien, il est pourtant clair que Lia prend la place de Catherine, du moins symboliquement : dès que Michel renoue avec sa sœur, son épouse est oubliée. Le personnage hébertien, tout comme la figure mythique qui « règn[e] sur le domaine des interdits³² », usera donc de son charme et surtout de l'amour incestueux que lui porte son frère pour reprendre sa place auprès de lui et, par le fait même, le séparer de son épouse.

Avant la proximité sournoise et l'intimidation, la plus puissante arme de Lia envers Catherine demeure, tout au long du récit, la tentation. À ce propos, plusieurs livres d'interprétation kabbalistique suggèrent justement une assimilation entre la figure de Lilith et celle du serpent responsable de la chute d'Adam et Ève du paradis terrestre. Auraix-Jonchière donne à l'envolée de Lilith dans les airs, après son refus de se soumettre aux exigences divines, une intéressante interprétation : « C'est vraisemblablement parce qu'elle prononce le nom de l'Ineffable, c'est-à-dire parce qu'elle détient le secret interdit des hommes qui en fait l'égale de Dieu, qu'elle devient spontanément créature ailée, investie d'une surpuissance³³. » Lilith est donc celle qui sait ce que les autres ignorent, raison pour laquelle plusieurs textes sacrés l'associent au

²⁹ *Ibid.*, p.121.

³⁰ *Lilith ou la mer obscure*, p.97; cité dans Auraix-Jonchière, Pascale, *op. cit.*, p.314.

³¹ Bril, Jacques, *op. cit.*, p.66.

³² Turcotte, Jeanne, *op. cit.*, p.46.

³³ Auraix-Jonchière, Pascale, *op.cit.*, p.301.

serpent tentateur. D'ailleurs, « *serpent* en hébreu veut dire "devin". Personnage classique de la mythologie, à la fois rusé et malin, il surgit des ruines de la Connaissance parfaite³⁴. » N'oubliant point que Lilith veut se venger d'Ève qui a pris sa place et qu'elle désire punir le nouveau couple édénique, l'association entre la figure mythique et le serpent tentateur devient alors logique et très signifiante. C'est ainsi que Lia, tout comme le serpent de la Genèse, initie Catherine à la connaissance; elle lui ouvre les yeux sur ce qui jusque-là lui était inconnu, c'est-à-dire l'amour physique. Dès leur première rencontre dans les chambres de bois, Lia avait averti Catherine qu'elle serait l'épouse de son frère le temps qu'elle le pourrait; n'était-ce pas là un avertissement de la tentation qu'elle allait lui infliger? Dans le chapitre suivant, nous verrons que l'héroïne hébertienne se laisse effectivement entraîner vers le chemin de la connaissance, questionnant sa belle-sœur sur les mécanismes de l'amour. Secrète, Lia ne lui fournit aucune réponse, mais atteint tout de même son but. Ayant éveillé Catherine à cette soif de passion, elle devient celle, tout comme Lilith, pour qui « la victoire [...] est de faire rêver Ève à d'autres hommes³⁵ ». Le personnage triomphe ainsi de la deuxième femme puisque celle-ci, « bouleversée par la passion malheureuse de Lia » (CB, 89), brise les liens du mariage pour enfin connaître l'amour physique.

Lia, condamnée au malheur

Pour Catherine, Lia est donc une femme fière, libre et assumée. Pourtant, à l'image de Lilith qui « appartient au chaos [...] [et] porte atteinte à l'ordonnance des choses, ce qui lui vaut d'être maudite et exilée³⁶ », le personnage hébertien subira aussi les conséquences de son besoin de liberté qui l'empêchera à jamais d'être heureuse. Suite à son refus de modeler sa vie au gré de la volonté de Michel, elle quitte le domaine familial, elle s'amourache d'un homme et lui est soumise jusqu'à lui céder la maison des seigneurs. Devant cet échec, Lia n'a d'autre choix que de retourner auprès de son frère, geste qui plaît à Michel mais qui ne la satisfait en rien. C'est aussi ainsi qu'elle se fait

³⁴ Nothomb, Paul. 2004. *Ève dans le jardin : la gloire de la femme*. Coll. : « D'aujourd'hui ». Paris : Phébus, p.42.

³⁵ Gravelaine, Joëlle, *op. cit.*, p.31.

³⁶ Auraix-Jonchière, Pascale, *op. cit.*, p.86.

avatar de Lilith : celle qui se déploie dans l'ambivalence, c'est-à-dire qui ne se définit jamais complètement à travers une caractéristique ou une autre, ne trouve sa place dans aucun univers. Ce faisant, le récit hébertien crée un personnage errant à l'image de la figure mythique : « Tout se passe comme si Lilith, l'étrangère, était aussi l'autre d'elle-même, insatisfaite du monde terrestre et de ses lois, mais néanmoins consternée de sa nécessaire éviction³⁷. » Dans l'obligation de quitter l'espace poétique des chambres de bois pour briser l'unité fraternelle, Lia se retrouve dans un monde qui ne peut accueillir l'être de passion qu'elle est. Chaque départ de l'appartement implique une douleur à y vivre, chaque retour signifie un échec à l'extérieur de celui-ci. Le bonheur lui est donc impossible; triste destinée lilithienne que Jeanne Turcotte, à travers l'étude de plusieurs romans québécois dans lesquels nous retrouvons des avatars de Lilith, a tenté d'expliquer:

La plupart des romans présentent des figures féminines marquées par la fatalité du début à la fin du récit [...] les femmes néfastes de toutes sortes conservent la noire personnalité qui les condamne à connaître la solitude et le rejet, une destinée de paria qu'elles ont héritée de Lilith.³⁸

C'est ainsi que Lia, échouant à l'amour et incapable de vivre selon les désirs de son frère, est condamnée à être malheureuse.

Si le personnage, tout au long du récit, heurte Michel et Catherine, c'est pourtant envers lui-même que se déploie toute l'ampleur de sa force destructrice : Lia semble être la propre victime de sa dangereuse noirceur qui s'empare de son corps et de son esprit jusqu'à l'anéantir complètement. En effet, lors de plusieurs passages de l'œuvre, elle nous apparaît plus morte que vivante : « Catherine lui prépara un peu de riz, comme on offre aux morts » (CB, 86), « Catherine [...] levant les yeux de son livre pour apercevoir, ne fût-ce qu'un instant, cette espèce de mort extatique qui s'emparait parfois du visage de Lia » (CB, 92), « Lia croisait ses mains, inclinait sa tête sur son épaule et paraissait se couvrir de cendres. » (CB, 100) Puis, dans l'épilogue des *Chambres de bois*, Michel confie à Catherine que sa sœur est rentrée le matin même, une fois de plus blessée, et

³⁷ *Ibid*, p. 122.

³⁸ Turcotte, Jeanne, *op. cit.*, p.301.

« sans rêve apparent, comme une morte sèche. » (CB, 170) Le texte laisse ici entendre que Lia est définitivement condamnée au malheur et, pour ainsi dire, déjà morte. Cette mort, nous l'expliquerons plus en détails dans le troisième chapitre, symbolise une épreuve à triompher afin de retrouver un paradis perdu³⁹. Pourtant, Lia ne complète jamais l'initiation puisqu'avant d'atteindre une nouvelle forme de symbiose avec son frère, elle quitte l'appartement pour aller tenter d'assouvir son amour-passion. La mort commence ainsi toujours à agir sur l'esprit et le corps de Lia, mais ne s'accomplit jamais complètement, de sorte que le procédé est toujours à recommencer. Nous verrons dans le chapitre suivant que cette initiation mortifère à laquelle se livre le personnage en viendra à être très mal reçue par Catherine qui, elle, se définit inversement par une fureur de vivre.

Vers une expulsion de Catherine

Cette analogie élaborée entre Lia et Lilith a été construite, non pas dans le but de considérer cette première comme une réécriture de la figure mythique, mais pour tenter de saisir la complexe ambiguïté du personnage hébertien. Entre séduction et destruction, c'est en effet un constant mal-être qui guide son cheminement. Positionnant d'abord Catherine dans une situation insupportable avec ses paroles, ses silences et ses gestes, c'est en tentant sa rivale vers l'amour physique qu'elle l'exclut définitivement des chambres de bois. Outre cette analyse de la relation qui unit les deux personnages féminins dans le récit, ce chapitre nous a surtout permis de définir Lia en tant que personnage poétique, c'est-à-dire non romanesque et non mimétique. C'est la conclusion que nous tirons de ses ressemblances avec le mythe de Lilith et c'est aussi la principale différence que nous notons avec Catherine : avant même leur mésentente, c'est leur statut de personnage qui les empêche de cohabiter. Dans le chapitre suivant, nous verrons que Catherine, personnage romanesque et mimétique, ne peut trouver sa place entre celle qui joue la morte et celui qui la comprend. Celle qui incarne la force et la vitalité éprouvera

³⁹ Mircea Eliade explique que, d'un point de vue mythique et initiatique, « la mort n'a pas le sens qu'on est tenté de lui donner généralement, mais qu'elle veut surtout dire ceci : on liquide le passé, on met un terme à son existence – ratée comme toute existence profane – pour en recommencer une autre, régénérée. » (Eliade, 1957, p.274)

son passage dans les chambres de bois comme une dangereuse chute vers la mort et aura besoin de toutes ses forces pour y résister et resurgir vers le monde des vivants.

CHAPITRE 2

CATHERINE, AVATAR D'ÈVE LE CHEMINEMENT D'UN PERSONNAGE ROMANESQUE

Nous avons observé, dans la première partie de notre recherche, que Lia n'apprécie pas particulièrement l'épouse de son frère qui est très différente d'elle. Nous analyserons, dans ce deuxième chapitre, plus précisément ce qui constitue le personnage de Catherine et, ce faisant, nous tenterons de comprendre pourquoi, sous ces nouveaux angles, il lui est impossible de rester dans les chambres de bois en compagnie de Michel et Lia. Nous verrons que si l'héroïne hébertienne se définit tout d'abord à travers un univers réaliste, elle ne s'y sent pas à sa place et tente de s'en échapper à travers la rêverie. La deuxième partie de ce chapitre s'arrêtera à son excursion dans les chambres de bois. Nous tenterons de comprendre comment cet espace refermé sur lui-même, bien que complètement différent de l'environnement ouvrier de la première partie du récit, l'entraîne dans un profond malheur. Nous suivrons le cheminement de Catherine au sein de cet univers poétique et observerons comment se déploient ses tentatives pour pallier à cette absence de réalité à laquelle elle est contrainte. C'est d'ailleurs à partir de cette recherche de réalité que nous pourrons faire le parallèle entre Catherine et la figure mythique d'Ève. Nous verrons que l'héroïne hébertienne se fait avatar de la première femme, entre autres, à travers ses relations avec Michel et Lia et par son intense désir de goûter au fruit de l'interdit. Au cours de ce chapitre, nous démonterons que Catherine se pose dans le récit en tant que personnage romanesque et mimétique; notamment à travers ses caractéristiques et l'élaboration de son désir. Cette observation nous amènera à mieux comprendre pourquoi l'héroïne hébertienne doit quitter les chambres de bois et comment, subséquemment, elle apprécie la nouvelle forme de réalité qu'elle trouve en dehors de celles-ci. En ce sens, nous verrons que la dernière partie du roman présente effectivement une image plus épanouie du personnage qui semble avoir trouvé sa place dans un univers qui ne lui refuse pas sa part de réalité.

Catherine et la découverte de l'autre univers

Dès l'introduction des *Chambres de bois*, Catherine nous est présentée comme partie intégrante d'un univers réaliste. Elle habite « une ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel jour et nuit » (CB, 9) où, à travers un « été si chaud et si noir que la suie se glissait pas tous les pores de la peau » (CB, 10), elle « essui[e] sur les vitres des maisons les patines des feux trop vifs de la nuit. » (CB, 9) Le personnage hébertien se définit donc, dans un premier temps, par son appartenance à un monde réaliste grâce à des éléments aisément visibles et descriptibles. Les premières pages du roman ne décrivent donc pas les sentiments et les états d'âme de l'héroïne; mais bien son passé, sa situation familiale et ses occupations journalières. La narration privilégie une description extérieure du monde de Catherine avant de nous donner accès à son intériorité. Ainsi, sa position et son rôle sont décrits de façon à ce que le personnage soit tout d'abord posé dans un univers de la concrétude :

Toute transparence refaite à mesure, Catherine ne s'était jamais laissée devancer par le travail et le temps. Depuis la mort de sa mère, n'y avait-il pas trois petites sœurs après elle qu'il fallait nourrir, laver, peigner, habiller et repriser, tandis que le père se retirait en sa solitude. (CB, 9)

Cette *transparence* est aussi reprise par la narration qui, dès les premières pages du récit, dévoile tout de l'héroïne et de son entourage. En effet, la première lexie des *Chambres de bois* s'érige selon la tradition mimétique de l'introduction romanesque où « clairement décrits, présentés dans une lumière uniforme, les choses se tiennent et se meuvent dans un espace où tout est visible¹. » Ainsi, le lecteur peut rapidement et aisément se tracer un portrait de l'univers romanesque dans lequel il pénètre.

Nous savons ainsi que Catherine est fille d'ouvrier, aînée d'une famille dont la mère est morte. Dans un premier temps, la narration ne laisse pas voir que l'héroïne veuille s'extirper de ce monde industriel dans lequel elle vit; par défaut, elle semble accepter les rôles qui lui sont octroyés. Elle s'occupe des tâches ménagères de sa propre maison, puis de celles chez son oncle jusqu'à devenir un instrument de travail : « Le père au travail, les sœurs à l'école, Catherine penchait un visage d'innocente sur la tâche

¹ Auerbach, Erich, *op.cit.*, p.12.

quotidienne. Tout se passait fort simplement comme si deux servantes puissantes au bout de ses bras d'enfant eussent à lutter seules. » (CB, 17) Le personnage se définit avant tout par les actions qu'il pose et la place qu'il occupe dans cette société ouvrière. Les premières lexies placent donc le lecteur devant une apparente situation de stabilité; il semble que tout soit à sa place dans l'univers de Catherine.

C'est à travers la narration, et non par les gestes ou les pensées de l'héroïne, que nous parvient le côté moins reluisant de cette vie : tout dans ce monde ouvrier est sombre et mauvais. Sous les « noirs palais d'Apocalypse » (CB, 9), Catherine doit lutter contre « la face noire des hommes au désir avide » (CB, 10), « le noir du pays, ainsi qu'une rosée mauvaise se posant sur le linge, les meubles, la maison tout entière, sur les bottes lourdes du père et jusque sur sa face amère. » (CB, 16) Ces descriptions de l'univers industriel, en plus de laisser entendre que Catherine n'y est pas heureuse, préparent aussi à la rencontre fatidique qui suivra. En effet, le moment où l'héroïne et ses sœurs croisent le chemin du seigneur et de ses enfants est déterminant pour la suite du récit : il est le premier indice, pour Catherine et pour le lecteur, qu'une autre vie existe hors de cet univers industriel. C'est aussi le premier point du récit où la mimésis littéraire fait défaut. Premièrement, lorsque les petites filles font la connaissance de Michel, de Lia et de leur père; l'espace ne peut pas être clairement décrit :

« Puis, un jour, en allant au village, elles se perdirent dans le brouillard. Toutes les routes se ressemblaient [...] Bientôt la pluie devint si violente qu'elles se tinrent toutes les quatre sous un arbre, tête baissée, joue contre joue, bras autour du cou, tournant le dos à la tempête, liées ensemble en une lourde gerbe d'enfants perdues. » (CB, 10)

Le brouillard est tel que même les quatre sœurs ne sont plus distinctes les unes des autres et ignorent où elles se trouvent. Le lecteur ne l'apprendra pas non plus, le lieu de la première rencontre entre Catherine et Michel demeurera donc inconnu. Dès lors, le personnage du jeune homme s'oppose à celui de l'héroïne. Pourtant, leur distinction peut-elle être puissante au point de se répercuter sur la narration elle-même? Il semble en effet que, dans les passages où le personnage de Michel est présent, il apparaît une faille dans le procédé de la mimésis littéraire : nous ne sommes plus « dans ce monde réel qui se suffit à soi-même et dans lequel nous sommes entraînés comme par magie [et qui] ne

contient rien d'autre que lui-même². » Au contraire, tout se passe comme si, dans le passage précédemment convoqué, un deuxième univers s'ouvrait à l'intérieur d'un premier univers réaliste et mimétique. Catherine, tout comme le lecteur, ne peut encore rien saisir de ce monde embrouillé et à demi-expliqué, si ce n'est qu'il est distinctement différent de celui dans lequel elle vit.

Ce passage du roman entraîne donc des conséquences indéniables sur les plans diégétique et extradiégétique. Ses circonstances particulières ont fortement ébranlé les petites filles et plus particulièrement l'héroïne. Dès lors, même si celle-ci poursuit son excursion dans la concrétude et que la narration, à l'aide de nombreux et précis détails, nous la présente toujours comme une jeune femme dévouée au travail et à la famille; la brèche est ouverte et l'héroïne, visitée par des souvenirs et des songes de son passage dans ce « paysage noyé de pluie » (CB, 14), connaît à présent l'existence de ce deuxième monde.

Le personnage romanesque et sa capacité à rêver

C'est à ce moment que Catherine se pose véritablement dans le texte comme personnage romanesque et mimétique, puisque, suite à cette rencontre, elle se met à rêver. Ces rêves se déploient dans la tradition mimétique : ils apparaissent comme des « passions [...] violentes, mais simples, [qui] se manifestent immédiatement³. » Cette scène en forêt est donc à la base d'un changement de perception chez Catherine qui devient désireuse et rêveuse de cette étrange vie qu'elle ne connaît pas. Dès lors, l'héroïne continue à prendre part à la vie ouvrière, mais ne s'y fonde plus: « Catherine nous est décrite à la fois avec et comme toutes les femmes et pourtant déjà singularisée⁴. » Nous croyons, qu'à ce moment du récit, c'est notamment grâce à sa capacité à rêver qu'elle se distingue des autres femmes de son pays. Impuissante devant le désir de sa tante qui veut la marier à un homme mauvais de son pays, Catherine ne peut que s'évader par l'esprit : « elle désira donner asile au rêve et devint lointaine, plein de défi et de

² Ibid., p.22

³ Ibid., p.21.

⁴ Ancrenat, Anne, *op. cit.*, p.67.

mystère comme celle que flaire un prince barbare en secret. » (CB, 19) Déçue du monde dans lequel elle est née et dont elle ne peut s'extirper, il semble que la fuite dans l'onirique soit sa seule avenue de sortie. L'introduction nous présente en cela une héroïne qui « voit la réalité comme insatisfaisante et aliénante, [et] opte pour la fantasmagorie⁵. » Toutes ses rêveries convergent vers un seul et même désir : ne pas être condamnée, comme toutes les femmes de son pays, à se plaindre contre la face mauvaise d'un ouvrier. C'est d'ailleurs parce que Catherine se pose, dès le début du récit, comme cette figure « qui maintient l'idée de fiction, qui imagine que la réalité pourrait être autre⁶ » – première caractéristique du héros romanesque selon Isabelle Daunais – qu'elle réaffirme son statut d'héroïne du roman. Nous savons donc, après seulement quelques pages, que c'est à travers son cheminement que se développera l'histoire des *Chambres de bois*.

Catherine à la rencontre de l'autre

Cette capacité à rêver, caractéristique romanesque de Catherine, l'éloigne déjà du personnage de Michel même si celle-ci ne saisit pas tout de suite leur différence fondamentale. À ce propos, tentons d'expliquer pourquoi l'héroïne est d'abord attirée par cet être étrange puisque, nous le verrons plus loin, les raisons qui la guident vers Michel sont les mêmes que celles qui rendront leur cohabitation impossible. Le désir de Catherine d'échapper à sa dure réalité obtient une réponse lorsque, dans la salle d'école, elle revoit Michel qui se distingue des hommes durs et noirs de son pays par « la couleur olive de la peau, la finesse des os, cet étonnant regard en amande. » (CB, 21) Remarquons ici que, comme lors de leur rencontre en forêt, la description perd de sa transparence : elle devient plutôt un rassemblement d'indices, un compte rendu des impressions de l'héroïne. Ainsi, celle-ci est-elle « fascinée par ce passage visible de la musique aux doigts du pianiste et jusque sur sa face inquiète et rare. » (CB, 20) Il se produit le même phénomène que lors de l'arrivée de Lia dans les chambres de bois : la narration extradiégétique s'efface pour laisser place aux descriptions selon le point de vue de Catherine. Le lecteur n'aura donc, même après cette deuxième rencontre, que très peu

⁵ Paterson, Janet M. 1985. *Anne Hébert : Architexture romanesque*. Ottawa : Éditions de l'université d'Ottawa, p.47.

⁶ Daunais, Isabelle. op. cit., p. 131.

d'informations sur le deuxième personnage. C'est étrangeté inexplicable est précisément ce qui attire Catherine ; Michel devient ce *prince barbare* et mystérieux dont elle rêvait en secret.

Après ce seul moment d'intimité, alors que les deux personnages se connaissent à peine, il est déjà possible de savoir que l'héroïne a succombé puisque « un pays de brume et de forêt se levait en Catherine » (CB, 23) évoquant, une fois de plus, son désir d'échapper, non seulement aux contraintes de la ville, mais aussi au monde réaliste dans lequel elle est posée. Les rendez-vous suivants donnent raison à l'héroïne sur ce point : ils sont si peu ancrés dans la réalité qu'il ne semble n'y avoir aucune continuité entre eux. Pendant de longues soirées, Michel oublie de venir rejoindre Catherine, puis, un soir, il « fut à nouveau devant elle, la saluant légèrement, comme s'il ne l'avait jamais quittée. » (CB, 26) Ces rencontres entre les deux personnages, à l'image de celle en forêt et celle dans la salle d'école, sont posées sans êtres expliquées. En fait, « c'est moins une succession d'événements qui nous est donné à lire, que les points obscurs, les signes pseudo-fatidiques qui ont contribué à mettre l'héroïne dans une position de victime plus ou moins consentante⁷. » Ainsi, quelques pages plus tard, sans que nous sachions ce qui incite Michel à demander la main de la jeune fille et encore moins ce qui pousse Catherine à accepter – si ce n'est son désir d'échapper au monde ouvrier; nous nous retrouvons devant un couple nouvellement marié qui évoluera dans un monde très différent de celui dans lequel nous avait d'abord plongé le roman.

Catherine et la perte de la réalité

L'héroïne, pénètre donc, dans la deuxième partie du récit, au sein des chambres de bois où elle débute une vie conjugale qui est totalement contraire à son ancienne réalité à laquelle, souvenons-nous, elle était désirante d'échapper. Alors, pourquoi éprouve-t-elle, dès les premiers instants, un profond mal-être? En devenant l'épouse de Michel, Catherine ne modifie pas uniquement son statut matrimonial, elle change aussi de statut social. À travers son union, elle « accède à la bourgeoisie, une classe sociale où on ne demande pas à la femme d'être productive ni rentable du point de vue économique, mais

⁷ Ancrenat, Anne, *op. cit.*, p.55.

où elle devient plutôt un objet⁸. » L'héroïne qui rêvait de fuir le dur monde ouvrier où elle servait père, sœurs et oncles, n'apprécie pourtant pas cette oisiveté dans laquelle la plonge son mariage puisque cette nouvelle vie lui refuse tout contact avec la réalité. Michel ne veut pas que son épouse emploie son temps et ses efforts aux tâches domestiques. L'homme interdit à Catherine de travailler, de cuisiner et de ranger la maison; celle-ci ne sait que faire de ses journées, pensant « longuement à cette honte qu'elle partageait avec Michel de pouvoir dormir à loisir sans que jamais le pain vienne à manquer. » (CB, 54) L'héroïne n'arrive pas à se positionner dans ce couple et dans ces chambres de bois qui n'ont pas besoin d'elle pour fonctionner ni pour exister.

Catherine essaie néanmoins de se fondre à cet univers et fait donc, dans un premier temps, beaucoup d'efforts pour s'élever au niveau des standards de son époux: elle apprend fables et poèmes, tisse et brode en silence. Jour après jour, elle « se dévoue au point de se contraindre à ressembler à l'image qu'il se fait d'elle et qui est la négation de la réalité⁹. » Michel ne fait donc pas que retirer toute source d'occupation à Catherine, il l'installe dans une position inconfortable où, privée de travail, elle ne sait plus à travers quoi se définir. Bientôt, il semble que c'est de son humanité dont il aimerait la dépouiller, exigeant qu'elle ressemble à une idole « toute blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige ». (CB, 65) C'est d'ailleurs à partir de l'instant où Catherine accepte de se conformer aux exigences de son époux et de devenir cet objet d'art dont il rêve que commence à s'effriter son statut de personnage romanesque. Arrêtons-nous pour voir comment s'opère ce phénomène au sein du récit.

Catherine et la nostalgie de la réalité : vacillement du statut romanesque

Dans la deuxième partie du récit, tout se passe comme si l'héroïne ingérait peu à peu l'atmosphère irréaliste et mortifère des chambres de bois ainsi que le comportement nocif de son époux, si bien que le jour où Michel lui demande d'où vient sa soudaine beauté, elle répond que ce « n'est rien qu'une toute petite mort. » (CB, 66) Catherine est

⁸ Boisclair, Isabelle, *op. cit.*, p.118.

⁹ Brochu, André. 2000. *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*. Ottawa : Les Presses de l'université d'Ottawa, p.66.

en effet agonisante, elle souffre de ce que Janet Paterson nomme la *nostalgie du réel*¹⁰ : elle rêve de retrouver un peu de la réalité qui l'entourait lors de la première partie du roman. Pour ce faire, elle cherche d'abord à vaincre l'immobilité dans laquelle son époux l'a placée en veillant aux tâches domestiques de l'appartement et, en même temps, tente d'ébranler la présence mortifère qui règne. Ainsi, au grand désarroi de Michel, elle « demanda les clefs de la maison dans un petit anneau d'argent; elle désira régner sur les arrivées de sucre et la consommation de café, sur les toiles qu'on lave, repasse et plie. Elle demanda des balais de couleur et du savoir noir. » (CB, 58) Dans cet appartement où la lumière ne pénètre pas et où, conséquemment, tout apparaît sombre et sans vie, Catherine fait entrer les couleurs, les odeurs et, plus que tout, le mouvement.

Puis, l'héroïne renoue aussi tranquillement avec le plaisir des sens qu'elle s'était empressée d'oublier pour plaire à son mari : elle passe des heures dans le cabinet de toilette dans « l'eau chaude, les savons parfumés » (CB, 59), puis se regarde longuement affublée de belles robes et de bijoux¹¹. Devant le dérangent silence, « Catherine faisait le tour de l'appartement en criant comme si elle eût joué de la trompette pour réveiller le monde endormi » (CB, 60) et « il lui arriva même de faire exprès de se piquer le doigt et de lancer un long cri de fille poignardée. » (CB, 64) Tous ces passages précédemment convoqués ne disent qu'une seule et même chose : Catherine essaie, tant bien que mal, de recréer et de retenir une réalité qui lui échappe. Pourtant, alors qu'elle tente de renouer avec certains éléments qui l'entouraient dans l'introduction de l'œuvre hébertienne, elle s'éloigne de son statut de personnage romanesque. Celui-ci, nous dit Isabelle Daunais, se caractérise par le fait que, tout au long du récit, « il se démène entre ses fictions (désirs, projections) et le "réel". »¹² Ce combat romanesque n'est pas celui de Catherine puisque les fictions qu'elle entretient visent justement à recréer une forme de réalité qui lui fait défaut à l'intérieur des chambres de bois, celles-ci ne peuvent donc pas se confronter à

¹⁰ Paterson, Janet M., *op. cit.*, p.50.

¹¹ Ulric Aylwin précise que ces séances dans la salle de bain sont les seuls moments où Catherine peut « tourn[er] ses sens vers son corps délaissé » (Aylwin, 1967, p. 43) L'héroïne reprend donc contact avec la réalité, mais surtout avec sa corporalité.

¹² Daunais, Isabelle, *op. cit.*, p.10.

elles-mêmes. Dès lors, il semble que la fonction du personnage s'embrouille, se joue à contre-sens : l'héroïne cherche refuge dans une forme de fiction, non pas parce qu'elle est, comme le héros romanesque, « confronté[e] à la dureté du réel »¹³ ; mais parce qu'elle est prisonnière d'un mode de vie où le réel lui semble introuvable.

Ces efforts pour reprendre contact avec la réalité ébranlent non seulement son état romanesque, mais ils se révèlent aussi, sur le plan du récit, inefficaces : l'héroïne hébertienne se trouve rapidement submergée par le mode de vie de son époux. Après quelques temps dans l'appartement, Catherine fait donc face à une impasse déterminante : oscillant entre bribes de réalité et irréalité, elle n'appartient réellement à aucun des deux mondes. C'est là la source du mal-être de l'héroïne qui, « tranchée de sa propre existence, sans toutefois acquérir le droit d'envahir l'espace de son compagnon¹⁴ », est incapable de trouver sa place. Son statut de personnage s'en trouve embrouillé : Catherine semble en suspension dans le récit, elle évolue au sein des chambres de bois sans vraiment y appartenir. Michel est parvenu à l'insérer dans un stade de passivité : sur le plan diégétique et extradiégétique, elle est devenue accessoire, c'est-à-dire qu'elle n'a plus aucun pouvoir sur sa vie et, conséquemment, sur le déroulement du récit. Le lecteur fait face à une impression de perte du personnage, Catherine est devenue « fine, blanche et douce » (CB, 74) et, au grand bonheur de Michel, « a l'air d'une idole ». (CB, 74) Elle échoue de plus en plus à se battre pour faire triompher une forme de réalité, elle est submergée par la force de l'irréel qui règne au sein de cet univers.

Lors des derniers instants avant l'arrivée de Lia, Catherine semble, cherchant une dernière tentative de salut, se réfugier dans la rêverie pour échapper à sa souffrance¹⁵. Pourtant, même cette fuite n'est plus active ; le personnage ne fait que la subir, à moitié consciente. Ainsi, c'est dans un état passif qu'elle « laissa venir à elle des images du pays noir où le travail flambe sur le ciel » (CB, 54), puis « retrouvait souvent, claires et

¹³ *Ibid.*, p.93.

¹⁴ Paradis, Suzanne. *op.cit.*, p. 138.

¹⁵ L'importance du rêve est majeure dans l'œuvre hébertienne, son analyse se révèle des plus riches : il est l'endroit où s'expriment les pulsions des personnages, il est une intéressante source d'intertextualité, il fait office de prolepse et d'analepse. Pierre Pagé a jugé l'apport onirique si important dans le récit qu'il a proposé pour *Les Chambres de bois* l'appellation de *roman onirique*. (Pagé, 1965, p.52)

vivantes, dans les ténèbres du petit matin, surgissant autour de la lampe et répandant des odeurs de café et de pain grillé, quatre filles sœur portant des peignes et des cheveux flottants. » (CB, 67) Ces songes, à travers lesquelles elle se perd éveillée ou endormie, ont le pouvoir « d'inventer un discours unifiant¹⁶ » où il n'y a pas d'inégalité, c'est-à-dire de faire revivre la concrétude qu'elle a connue pour mieux supporter le monde plus abstrait des chambres de bois.

Notons ici que, à la manière de son statut de personnage romanesque qui se joue à contre-sens, c'est le même procédé échappatoire que dans la première partie du roman qui se met en place, à la seule différence que celui-ci s'effectue dans le sens inverse : l'espoir de Catherine n'est plus d'échapper à la vie ouvrière, mais bien d'en retrouver quelques éléments. Selon Anne Ancrenat, ce retour mnésique vers le passé est une étape nécessaire et incontournable pour l'héroïne : « Par le biais de la mémoire, les personnages féminins hébertiens cherchent à se réapproprier les champs de l'origine, passage obligé pour accéder au statut de sujet-féminin-parlant et non plus d'objet parlé. »¹⁷ Catherine cherche à se définir à travers le passé pour mieux s'affirmer dans le présent. C'est dire autrement qu'elle doit échapper à la passivité aussi sur le plan de l'énonciation.

Malgré ces échappatoires oniriques, retrouver sa voix s'avère difficile pour l'héroïne. Très tôt, la rêverie de Catherine s'épuise jusqu'à devenir inefficace devant l'absence de réalité qui l'abîme de plus en plus. En fait, comme le souligne André Brochu, une certaine forme de mort s'était déjà initiée en Catherine dès son union avec Michel; celle-ci signifiant pour la jeune fille une « mort au monde et au réel, à la vie immédiate, au quotidien et au travail¹⁸. » S'ajoutent à cet anéantissement de la réalité une quasi-mort de son statut de personnage romanesque et de sa voix narrative. Vers la fin de la deuxième partie du roman, l'héroïne semble éprouver toute la tragédie de ces pertes et sombre dans une profonde léthargie. La maladie se pose comme l'ultime recours pour reprendre contact avec son corps négligé, à travers sa douleur; c'est tous ses membres

¹⁶ Starobinski, Jean. 1976. *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l'obstacle, suivi de Sept essais sur Rousseau*. Paris : Gallimard, p.419.

¹⁷ Ancrenat, Anne, *op. cit.*, p.9.

¹⁸ Brochu, André, *op. cit.*, p.71.

qu'elle sent vivre : « les draps brûlèrent la peau de Catherine, sa chemise pesa comme du plomb, ses mains et ses pieds devinrent gourds par un grand froid qui lui entraît sous les ongles. » (CB, 120) C'est lorsque que son corps s'apprête à lui échapper que l'héroïne se le réapproprie; paradoxalement, la maladie lui fait prendre conscience qu'elle est bien vivante.

Parallèlement à cette dangereuse agonie physique de Catherine, la narration se fait différente : il semble que le narrateur lui-même, à l'image de l'héroïne, devienne accessoire. Il se laisse surclasser par l'environnement poétique – très peu concret et difficilement descriptible – des chambres de bois. En effet, dans cette partie centrale du récit, tout se passe comme si « le raconté était mis entre parenthèses, soustrait au flux du narré naturel ou spontané, et donné à contempler¹⁹. » C'est dire que le narrateur semble s'effacer, diminuant ainsi considérablement les passages descriptifs et explicatifs, pour laisser place aux conversations des personnages et aux amères réflexions qui assiègent le personnage. Ce procédé narratif, fréquemment utilisé chez Anne Hébert, a pour effet de « "saisir l'isolement" [puisque] les héroïnes hébertiennes [...] [sont] laissées absolument seules, sans même le secours d'une narratrice omnisciente qui accompagnerait leur discours²⁰. » Ainsi, devant l'incapacité d'énonciation de Catherine, le lecteur ne sait pas exactement quel mal la tourmente et est ainsi entraîné, à la dernière lexie de cette section, devant ce qui semble être son agonie sans trop comprendre comment le personnage en est arrivé là. L'héroïne hébertienne dépérit, sans qu'elle-même ou la narration ne puissent préciser de quoi elle souffre, et se bat contre l'étrange amour de son époux et la criante haine de sa belle-sœur qui restent grossièrement inexpliqués. La dernière partie du roman, sur laquelle nous reviendrons plus loin dans ce chapitre, confirmera que le personnage ne pouvait plus supporter cette absence de réalité que lui imposaient les chambres de bois et ses habitants. Ainsi, malgré toute l'attraction que ceux-ci exercent, Catherine ne se laissera pas entraîner jusqu'à la mort; au contraire, elle reconquerra son droit à la réalité et, par le fait même, son statut de personnage. Pour mieux comprendre comment

¹⁹ *Ibid*, p.71.

²⁰ Ancrenat, Anne, *op. cit.*, p.20.

l'héroïne s'extirpe de sa passivité pour entrer dans une nouvelle forme d'activité, le parallèle avec la figure d'Ève nous a paru incontournable.

Catherine, avatar d'Ève : l'apprentissage de la passion

Jusqu'ici, nous avons tenté de répondre à la question du mal-être de Catherine. D'abord inscrite dans un univers mimétique où elle s'ennuyait et dont elle rêvait de s'échapper, elle pénètre dans les chambres de bois, mais elle y est malheureuse puisqu'il y a brisure intrinsèque de son personnage. Nous arrivons donc à un moment du récit où le besoin de se reconstruire et, par le fait même, la nécessité de ne pas succomber à l'absence de réalité fait puissamment surface. Cette pulsion de vie, déjà présente chez Catherine, s'éveille dans toute son ampleur avec l'arrivée de Lia au sein des chambres de bois. La sœur de Michel est – osons le dire bien que cela nous apparaisse ambigu – ce qui sauve l'héroïne hébertienne de la mort.

D'abord, de façon immédiate, l'arrivée de ce troisième personnage provoque « un instant de "décongestion" pour Catherine qui profite de l'envoûtement sur Michel, par Lia, pour renvoyer la servante et reprendre à son compte les tâches de la maison²¹. » Les retrouvailles du frère et de la sœur sont effectivement très éprouvantes pour Michel qui en oublie son épouse et les exigences strictes auxquelles il l'a soumise au cours des derniers mois:

Catherine craignait que Michel lui reprochât la chaleur de ses joues allumées par le fourneau. Michel ne vit rien. Il ne remarqua pas l'absence de la servante. Ce fut Lia qui s'en étonna. Catherine répondit [...] que d'ailleurs elle ne désirait rien tant que de s'occuper elle-même de son ménage. En disant cela, elle épiait le regard de Michel. Mais rien ne bougea en cette petite lueur jaune filtrant sous les larges paupières baissées. (CB,81)

L'héroïne dispose donc, lors du retour de Lia, d'une période où elle peut reprendre contact avec la réalité, elle en profite pour s'affairer aux tâches ménagères. Cette période de répit ne durera pas puisque Lia quittera à nouveau l'appartement. L'influence de la deuxième femme sur l'héroïne, à plus long terme, sera du domaine de l'esprit : dès son

²¹ Suzanne Paradis, *op. cit.*, p.139.

arrivée, le besoin de réalité de Catherine se réanime et c'est d'ailleurs à travers la force de celui-ci qu'elle se pose en tant qu'avatar d'Ève dans le récit.

Rappelons qu'Ève est, selon *La Torah* et *L'Ancien Testament*, la toute première femme et mère de l'humanité. Elle aurait partagé le jardin d'Éden avec Adam, son époux, avant d'y être expulsée suite à la faute originelle.²² Arrêtons-nous d'abord un instant à cette première caractéristique qui, bien qu'elle ne soit pas directement exploitée dans *Les Chambres de bois*, ne nous semble pas anodine. Catherine partage premièrement avec Ève ce don de la maternité, élément qui ancre solidement les deux femmes dans la concrétude, mais aussi hors de la passivité. Assumer le rôle maternel, c'est être activement responsable d'un autre que soi. L'héroïne hébertienne parvient, à quelques endroits du récit, à se positionner dans une réalité grâce à cette faculté d'être maternelle. Dans l'introduction hébertienne, « selon la gravité de son droit d'aînesse » (CB, 18), Catherine prend grand soin de ses trois petites sœurs remplaçant ainsi la défunte mère avant d'épouser Michel, « l'enfant douloureux qu'un jour elle s'était promis de consoler. » (CB, 133) Leur relation, dénuée de sensualité et d'attachement amoureux, rappellera à bien des égards celle entre une mère et son fils, comme en témoignera Catherine elle-même : « Je suis tout près de toi, Michel, si près que je t'entends respirer dans mon ventre comme un tout petit enfant que je porterais. » (CB, 65) Nous pouvons donc croire, que dans les deux premières parties du roman, l'héroïne est condamnée au rôle de mère qu'elle prend par défaut et à contrecœur puisque cela semble être la seule façon de se définir activement à travers des univers où tout veut l'assujettir. C'est à travers ces gestes maternels que Catherine est utile à sa famille, puis cela devient le seul lien qu'elle puisse entretenir avec Michel.

Pourtant, nous le savons, cette relation maternelle dénuée d'affection physique qui unit les deux époux est déficiente pour l'héroïne. C'est d'ailleurs surtout par son désir de connaître l'amour charnel que Catherine se fait, dans la deuxième partie du récit, avatar

²² Nous n'aborderons pas ici les ressemblances physiques entre la figure mythique et l'héroïne hébertienne. Nous mentionnerons simplement que, à l'instar d'Ève qui aborde souvent une tête blonde dans la tradition biblique, la narration hébertienne attribue à Catherine des cheveux comme des « blanches pailles ». (CB, 15) En opposition, Lia, tout comme Lilith qui affiche une abondante chevelure de jais, est parée de longs cheveux noirs. La comparaison est intéressante dans la mesure où le récit hébertien réécrit, à travers cette caractéristique du physique féminin, la rivalité entre les deux premières femmes.

d'Ève. En effet, celle-ci, nous l'a enseigné la tradition biblique, est responsable de la chute terrestre de l'homme : elle se laisse convaincre par le serpent, croque la pomme malgré l'avertissement de Dieu, découvre sa nudité ainsi que celle d'Adam et subit les graves conséquences de son geste. À l'image de la première femme, Catherine désire aussi goûter au fruit défendu, c'est-à-dire découvrir le plaisir de la chair. C'est une des premières sources de déception pour l'héroïne qui, rapidement après être entrée dans les chambres de bois, réalise que Michel n'est pas le prince dont elle a rêvé en secret : il est plutôt cet homme dur et lointain qui refuse à sa femme, sauf à quelques rares exceptions, toute proximité physique. Lui interdisant ce contact qui implique la réalité des corps, Michel contribue à déposséder l'héroïne de son humanité et même, dans le sens où nous l'avons vu précédemment, à la dissocier de son statut de personnage romanesque. Catherine entretient donc, même après son mariage, un fort désir de connaître l'amour sous toutes ses facettes et celui-ci ne fait que s'intensifier à l'arrivée de Lia.

La nouvelle venue, à travers les bribes et les manifestations de son désespoir sentimental, trouble l'innocente héroïne qui, dès lors, pose un regard très différent sur son époux. Celle-ci devient rapidement « bouleversée par la passion amoureuse de Lia [...] Et Michel s'effaçait, se décolorait aux yeux de Catherine comme quelqu'un qui n'a jamais aimé. » (CB, 89) Au contact de sa belle-sœur, l'héroïne réalise donc que l'amour passionnel peut être tout autre que ce que lui offre son mariage. Dès que se présente cette constatation, un univers de possibilités jusque-là inconnues s'ouvre dans l'esprit de Catherine : elle ne peut s'empêcher de questionner avidement Lia sur sa relation, précisant qu'elle a « tant besoin de savoir. » (CB, 93) Il semble que l'héroïne croit pouvoir se réapproprier une certaine forme de réalité à travers l'exploitation de sa sexualité. D'ailleurs, si nous revisitions la scène où Michel rencontre physiquement son épouse pour la première fois, nous remarquons qu'un changement s'est opéré chez l'héroïne : « C'est alors que le long corps s'est abattu sur elle, lourdement comme un arbre [...] Vers le matin, Catherine était devenue femme. » (CB, 58) Il a donc fallu que l'héroïne connaisse la sexualité pour qu'elle se pose enfin comme femme dans le récit.

Dès lors, le personnage hébertien se met à la recherche de cet amour physique, mais celui-ci lui continuera de lui être refusé et son désir de le retrouver ne fait que

s'attiser en présence de Lia. C'est pourquoi, dès l'entrée en scène de ce troisième personnage, il nous est possible de lire « l'héroïne hébertienne [comme] une Ève nouvelle²³. » Posée comme avatar de cette première « femme qui veut avoir la connaissance au lieu de vivre dans l'innocence²⁴ », Catherine devient cette figure qui désire aborder sa vie activement, et non pas simplement subir les événements devant lesquelles l'a placée une force plus grande²⁵. À sa façon, Catherine tente aussi de saisir l'inconnu, de comprendre ce qui existe hors des chambres de bois, ce lieu édénique qui semble hors du temps et de l'espace, bref hors de toute réalité. L'héroïne cherche donc à se positionner concrètement dans un univers et, comme elle est incapable de le faire à travers ses activités quotidiennes ou sa relation conjugale, elle le vivra par procuration en se projetant dans la souffrance de sa rivale : c'est ainsi qu'elle accepte de « vivre au rythme tumultueux de la peine de Lia, de la colère de Lia, des larmes de Lia, des souvenirs de chair brûlée de Lia. » (CB, 89) Pour Catherine, toutes ces manifestations sont des signes concrets et tangibles d'un profond malheur. L'Ève Nouvelle comprend dès lors que la femme qui la précède, dans le temps et dans le cœur de Michel, peut lui apprendre la véritable passion amoureuse et donc à être à nouveau femme.

C'est justement dans cette projection que se trouve le salut de Catherine : la souffrance de l'autre lui permet enfin de renouer avec son statut de personnage romanesque. En effet, l'arrivée de Lia au sein de chambres de bois fait immerger le désir mimétique chez Catherine : l'héroïne envie sa rivale d'avoir ainsi connu l'amour dans son entièreté. Le désir de connaître une relation passionnelle s'anime donc au contact de l'autre; il lui est suggéré. C'est parce qu'elle voit que Lia éprouve des sentiments aussi puissants pour son amant que sa propre relation avec Michel lui paraît fade et qu'elle devient désirante, elle aussi, d'une forte passion ancrée dans la réalité. Catherine se pose donc ici en tant que personnage mimétique puisque son désir s'accroît au contact de la

²³ Ancrenat, Anne, *op. cit.*, p.42.

²⁴ Sölle, Dorothee et Émil Martin Buhner. 1993. *Les Femmes célèbres de la Bible dans la littérature et l'art*. Lausanne : Bibliothèque des arts, p.14.

²⁵ Ici, ce n'est pas Dieu ou une autre instance religieuse qui agit comme force plus grande que l'héroïne, mais le poids des univers dans lesquels elle s'inscrit, c'est-à-dire la société ouvrière et l'espace des chambres de bois.

douleur de Lia qui, bien qu'elle soit négative, lui apparaît enviable. Nous spécifions ici que Lia ne pousse pas volontairement sa belle-sœur hors des chambres de bois, elle n'est pas sa rivale au sens romanesque du terme – pour la simple raison qu'elle n'est pas, nous l'avons vu, un personnage romanesque. Michel et Lia ne se posent pas dans le récit comme opposants à la quête de Catherine. En fait, dû à leur différence de statut de personnage, le frère et la sœur ne peuvent tout simplement pas comprendre la quête de l'héroïne qui se déploie dans la réalité.

Ainsi, même si l'héroïne renoue partiellement avec son statut grâce à son désir mimétique, elle ne peut se le réapproprier complètement tant qu'elle est dans les chambres de bois, celles-ci ne pouvant pas lui offrir la part de réalité sur laquelle son personnage doit se poser pour s'affirmer comme romanesque. Contrairement à Ève qui a la possibilité de céder à la tentation et de croquer la pomme, la proximité physique est refusée à l'héroïne, tout comme les autres activités qui pourraient l'ancrer dans une concrétude. De plus, il semble que, sur le plan extradiégétique, l'univers poétique des chambres de bois ne puisse pas abriter un personnage tel que celui de Catherine. Si Michel et Lia peuvent y vivre, c'est parce que, nous l'avons vu dans l'introduction de notre mémoire, ils se posent eux-mêmes dans le récit comme personnages poétiques. L'héroïne hébertienne, quant à elle, devra se dissocier complètement de cet univers pour se dresser à nouveau comme personnage romanesque.

La sortie des chambres de bois et la redécouverte de la réalité

Dans la troisième partie de l'oeuvre hébertienne, qui se déroule à l'extérieur de l'appartement de Michel et Lia, nous assistons à la renaissance de Catherine. C'est à travers son insertion dans une réalité nouvelle que se dessine son salut, mais son passage dans les chambres de bois aura laissé des traces : il est évident que l'héroïne a évolué et qu'elle ne fait pas que reprendre sa vie là où elle l'avait laissée avant son mariage avec Michel. La dernière partie du roman s'ouvre sur une chambre près de la mer où Catherine « réapprend avec ivresse le fonctionnement des sens et de son corps²⁶. » L'héroïne hébertienne « se replongea dans le noir où, pour la première fois, la couleur poivrée des

²⁶ Paradis, Suzanne, *op. cit.*, p.140.

géranium vint la visiter, sans qu'elle éprouvât aucune espèce de crainte » (CB, 127), puis « elle étira le cou et vit que le plafond de tuiles rayonnait, peu à peu, livré à la lumière comme à sa propre couleur saumonée et juteuse. Elle imagina une belle pastèque, et elle eut soif et faim. » (CB, 128) Catherine renoue ainsi avec les odeurs, les couleurs, la chaleur; tous ces éléments constitutifs de la réalité qui lui faisaient défaut dans les chambres de bois. Dans ces dernières pages de l'œuvre hébertienne, l'héroïne est donc à nouveau présentée dans un univers réaliste et mimétique où le décor est explicitement présenté. Pourtant, contrairement à l'introduction des *Chambres de bois*, la narration ne privilégie pas ici la description du monde extérieur au détriment de l'intériorité de son personnage. Les odeurs et les mouvements de cet endroit marin sont ressentis par Catherine qui y semble cette fois heureuse et sans désir de s'en échapper. Nous croyons que cette différence fondamentale n'est pas attribuable au monde lui-même, mais plutôt à l'évolution du personnage. En plus de savourer les éléments de cette réalité qui lui était interdite dans les limites de son mariage, la conclusion du récit, nous y reviendrons, permet à Catherine d'enfin se positionner dans le récit comme sujet.

À l'image de ce nouvel espace qu'habite l'héroïne, ses rencontres avec Bruno, jeune homme dont elle fait la connaissance en bord de mer, sont aussi ancrées sur des bases réalistes dans un univers aisément descriptible. Notons que ces rendez-vous sont diamétralement opposés à ceux qui nous sont donnés à lire au début du roman où Catherine rencontrait, dans un décor brumeux et opaque, Michel qui lui apparaissait étrange et incompatible avec le monde qui l'entourait. Ici, c'est plutôt sur la plage, sous la brûlante chaleur, que se rencontrent les deux jeunes gens « marqués des mêmes signes : huile, soleil, eau et sel [...] liés dans le vent comme des marins taciturnes. » (CB, 143) Dès son arrivée, Bruno se définit ainsi, à l'image de Catherine, comme un personnage ancré dans la réalité²⁷. C'est pourquoi, elle apprécie, malgré le fait qu'elle le connaisse à peine, la compagnie de cet homme qui « mordait le pain à belles dents, avalait le vin à grandes lampées, en fermant à demi les yeux » (CB, 152) et qui parlait « de la pêche en

²⁷ Jeanette Urbas mentionne, à ce propos, que « Bruno n'est qu'un embryon de caractère, une utilité littéraire dont l'auteur a besoin pour affirmer la révolte de Catherine. » (Urbas, 1971, p. 15) L'héroïne semble effectivement plus sensible au rapport du personnage avec la réalité qu'à son histoire personnelle. Bien que Bruno s'énonce comme un personnage romanesque, il se pose dans le récit, à la manière de Michel et Lia, par ce qu'il implique et ce qu'il représente.

haute mer, des excursions dans la montagne. » (CB, 144) Elle note aussi avec bonheur que son travail, à l'image de tout le personnage, se définit à travers le concret : « Catherine retint du métier de Bruno qu'à la force du poignet il faisait monter et descendre le niveau des eaux. Elle en fut contente. » (CB, 163) Le nouveau venu se pose donc dans le récit, non seulement comme antithèse de l'ancien époux, mais surtout comme personnage mimétique qui, reprenons les termes d'Auerbach, s'exprime à travers des passions simples qui sont explicitement décrites et connues du lecteur.

Si l'héroïne, à la fin du récit, accepte la demande en mariage du jeune homme, ce n'est pas simplement parce qu'il se définit à travers la réalité. Bruno, en plus de toutes les passions qu'il célèbre avec la jeune femme, lui fait aussi découvrir celle dont elle avait le plus envie : l'amour dans son intégralité. C'est ainsi que, peu de temps après leur première rencontre, « l'homme aima le corps léger, dépistant la joie avec soin sous les espaces dorés par le soleil et les tendres places de neige ou de mousse à l'odeur secrète. » (CB, 165) Contrairement à Michel, Bruno accepte de faire vivre à l'héroïne la rencontre physique. Plus important encore, la description de cette relation intime met en relief tout ce que la jeune femme offre de réalité et s'oppose ainsi à celles précédemment évoquées où les personnages n'étaient pas considérés dans leur corporalité. Bref, si Catherine accepte d'épouser²⁸ son nouvel amant, tout en ignorant encore beaucoup de détails sur lui, c'est parce qu'elle sait que cette union lui permettra, par-dessus tout, « d'être avec lui, parmi les choses vivantes », (CB, 164) de partager une existence dans une nouvelle réalité. En ce sens, nous répondons à St-Aubin qui qualifie la relation entre l'héroïne et Bruno de « banale aventure charnelle, aventure qui contrarie le destin de Catherine au lieu de l'épanouir²⁹ » que le personnage hébertien devait, pour accéder à une nouvelle forme de bonheur, s'unir avec un homme qui comblerait son désir d'amour passionnel.

²⁸ La première fois que Bruno énonce son intention de se marier, Catherine, irritée, évite la question. Ces propositions, selon Ulric Aylwin, « heurtent pourtant la jeune femme par leur absence de rêve et de gratuité [...] [mais] Catherine a le temps de s'approprier aux gestes simples et compatissants du jeune homme. » (Aylwin, 1972, p.47) Cette interprétation est intéressante dans la mesure où l'héroïne est replongée dans son rêve de trouver un prince charmant, mais, en se rappelant son incursion dans les chambres de bois, opte pour un choix plus éclairé qui, bien que moins mystérieux, s'ancre dans une réalité.

²⁹ Saint Aubain. 1958. « *Les Chambres de bois d'Anne Hébert* » in *Les Cahiers de la Nouvelle France*, n° 8, (octobre-décembre 1958), p.267.

Parallèlement à la réinsertion de l'héroïne dans un univers réaliste, la narration, qui tout au long de la partie centrale de l'œuvre hébertienne se faisait plus effacée, retrouve sa fonction diégétique. Nous l'avons vu plus haut, les éléments du récit – le nouvel environnement dans lequel se trouve Catherine, sa rencontre avec Bruno, ses émotions et ses pensées – sont décrits avec des nombreux détails. C'est aussi ici que le narrateur fait appel à l'analepse pour expliquer les derniers moments de l'héroïne au sein des chambres de bois, ce que la deuxième partie avait passé sous silence: elle était victime d'une profonde dépression et a elle-même décidé de quitter ce lieu de malheur. Il nous semble que ce soit d'ailleurs grâce à cette réappropriation de la réalité que le narrateur peut enfin mettre un nom sur le mal qui assiégeait Catherine alors que cela était impossible lorsque le récit évoluait dans l'indescriptibilité de l'espace poétique.

Vice-versa, c'est aussi parce que Catherine redevient sujet-parlant, pour reprendre les termes d'Ancrenat, qu'elle peut se réapproprier le monde. Dans la troisième partie, l'héroïne se définit alors à travers une nouvelle réalité: elle devient cette vacancière en bord de mer. Pourtant, contrairement à ce que nous présentait l'introduction du récit, le personnage ne tente pas, cette fois, de s'extraire de la masse et de se singulariser. Au contraire, Catherine désire « prendre sa place dans le cortège de promeneurs battus par le vent, heureuse, inexplicablement, de ce que destin lui parût à la fois, anonyme, simple et pathétique. » (CB, 130) Même en présence de Bruno, elle ne sent pas le besoin de s'individualiser: les deux jeunes gens « marchèrent longtemps, côte à côte, se perdant parfois dans la foule, se retrouvant comme des danseurs qui reprennent une figure. » (CB, 151) Catherine, qui n'a plus besoin de se battre pour exister, est enfin sujet en elle-même. En effet, même si jusque-là le texte singularisait parfois l'héroïne, celle-ci était toujours définie par rapport à l'autre. En effet, tout au long du récit, Catherine se bat contre l'assujettissement: dans la première partie, elle s'oppose à être fille ou épouse d'ouvrier alors que, dans les chambres de bois, elle refuse de devenir la propriété esthétique de Michel. La conclusion nous présente l'héroïne qui parvient à exister par elle-même, raison pour laquelle Aline l'appelle enfin *Madame*. Pourtant, bien que Catherine se révolte au point de briser son mariage avec Michel, ce n'est pas contre sa condition d'épouse qu'elle s'insurge, mais bien contre le fait que la réalité lui soit complètement refusée dans les chambres de bois. À l'image des autres héroïnes

hébertiennes, son cheminement n'est donc pas celui de l'émancipation, comme l'explique Lori St-Martin :

les personnages d'Anne Hébert n'étaient pas féministes, [...] elles ne remettaient pas en cause les valeurs qui conditionnent leur vie et les cantonnent dans le rôle de mère-épouse [...] Ainsi tous les romans hébertiens, ou presque, se terminent sur une rébellion matée³⁰.

Avant sa liberté de femme, c'est celle de pouvoir vivre parmi les vivants que l'héroïne des *Chambres de bois* revendique.

C'est ainsi, en redevenant sujet-parlant et en se réappropriant la part de réalité qui lui revient, que Catherine retrouve, dans la troisième partie de l'œuvre hébertienne, son statut de personnage romanesque. D'ailleurs, celui-ci doit, à un moment du récit, parvenir au terme de sa quête, soit celle de « retrouver un lieu sans frontière interne/externe³¹. » C'est cet état d'équilibre que savoure Catherine dans la conclusion des *Chambres de bois* : le droit de vivre son intériorité tout en gardant contact avec le monde tangible et la réalité extérieure. Les travaux physiques et concrets n'ont plus à être entièrement distincts des activités psychiques et intellectuelles : ici, contrairement aux deux premières parties, ces deux sphères se côtoient dans le même personnage sans que le corps ou l'esprit n'ait priorité l'un sur l'autre.

C'est d'ailleurs grâce à cette coexistence désormais possible que le récit hébertien peut s'achever puisque, selon Isabelle Daunais, la fin du roman advient lorsque le héros comprend que « ce n'est plus tant le monde qui est séparé, entre le réel et l'imagination, entre le réel et les désirs, que l'individu qui est divisé, qui se perçoit de façon "nombreuse" dans un monde unifié³². » Dans la conclusion du récit, Catherine n'a donc plus à se reconstruire et comprend qu'il existe plusieurs mondes différents qui sont co-présents sans rivalité entre eux. Elle peut donc, à la fois, se rappeler clairement son incursion dans les chambres de bois, synonymes d'irréalité, et y préférer sa nouvelle vie de femme libérée qui lui permet de goûter au monde dans tout ce qu'il offre de réalité.

³⁰ St-Martin, Lori. 2003. « Inventer la mémoire ». *Voix et Images*, vol. 28, no 2, p.191.

³¹ Daunais, Isabelle, *op. cit.*, p.61.

³² *Ibid.*, p.143.

Ainsi, même si l'héroïne hébertienne accepte d'épouser Bruno, son premier mariage avec Michel ne sera pas oublié, il aura plutôt été « une toute petite bague pour le songe. » (CB, 172) Sa décision de s'unir à nouveau est donc réfléchie et considérée en fonction de l'échec de sa première union.

Le cheminement de l'héroïne aboutit et, puisque « la forme de l'œuvre romanesque est achevée lorsque la quête est parvenue à son terme³³ », nous pouvons considérer que la trame narrative des *Chambres de bois* se conclut ici, et que la dernière visite de Catherine à l'appartement se lit en guide d'épilogue. La nouvelle union de l'héroïne s'érige dans un environnement de stabilité qui se définit, en ce sens, comme le « juste milieu entre le rêve morbide [relation avec Michel] et la réalité sordide [son enfance sans amour]³⁴. » Ces quelques mois passés en compagnie du frère et de la sœur lui ont fait découvrir ce monde de rêve que l'héroïne trouvait, de prime abord, attrayant et fascinant; mais, ils ont surtout modifié sa vision du monde, ce qui lui a permis d'accéder à une forme insoupçonnée de bonheur. Ainsi, il semble que le passage au sein des chambres de bois ait été nécessaire pour que Catherine envisage autrement son rapport avec la réalité. Nous pouvons donc constater que le personnage a traversé l'œuvre hébertienne non pas de façon linéaire, mais à travers un parcours troué : l'héroïne romanesque initiale a dû laisser se perdre son statut de personnage dans la section centrale du récit afin de devenir l'héroïne romanesque finale.

L'ultime des *Chambres de bois* nous présente la dernière visite de Catherine à l'appartement du frère et de la sœur. L'héroïne y constate que, contrairement à elle, Michel n'a pas changé. Le jeune homme entretient toujours la même relation ambiguë avec sa sœur et avec la réalité. Il se rappelle à peine de son épouse qui semble n'avoir été qu'une entaille dans l'unité et l'uniformité de son existence. Nous tenterons donc de mieux saisir, dans le chapitre suivant, la complexité de ce troisième personnage qu'est

³³ Frye, Northrop *op. cit.*, p.228. Le théoricien passe en revue, dans son ouvrage, les trois stades principaux de la quête romanesque, soit les aventures préliminaires, l'affrontement décisif et la célébration du succès. Dans *Les Chambres de bois*, nous pourrions diviser la quête de Catherine selon ces trois étapes: d'abord, les débuts de la relation avec Michel dans l'appartement, puis l'agonie qui se termine par une victoire de l'héroïne, enfin la relation avec Bruno qui vient célébrer la liberté retrouvée.

³⁴ Aylwin, Ulrich, *op. cit.* p. 48.

celui de Michel et, du même coup, de comprendre pourquoi, selon l'élaboration de son personnage, son union avec Catherine était inévitablement vouée à l'échec.

CHAPITRE 3

MICHEL, AVATAR DE NARCISSE LE RETOUR AUX SOURCES DU PERSONNAGE MYTHIQUE

Nous avons abordé, dans le chapitre précédent, les différences qui séparaient les personnages de Catherine et de Michel. Nous nous arrêterons, dans cette dernière section de notre mémoire, au héros masculin qui se caractérise par ce qu'il refuse et les concepts qu'il n'incarne pas. Nous verrons tout d'abord qu'il entretient, tout au long du récit, une relation fort complexe et ambiguë avec la réalité qui l'empêche d'accepter Catherine au sein de son univers. Dans un deuxième temps, nous définirons comment Michel se pose au sein du texte comme un personnage non mimétique, tant par les descriptions qui le caractérisent, que par le déploiement de son art et de son désir. Nous pourrons finalement faire le parallèle avec Narcisse, figure mythique dont Michel se fait avatar à travers son caractère vaniteux, son rapport avec l'eau et son désir narcissique. Toutes ces observations convergeront vers une même conclusion, soit l'état non mimétique et non romanesque de Michel qui ne peut que l'éloigner carrément de Catherine qui, elle, se définit à travers ces concepts. L'élaboration de cette différence fondamentale nous permettra de réaffirmer en quoi l'union entre les deux héros était impossible et comment Michel a fortement contribué à exclure son épouse des chambres de bois.

Michel et le refus de la réalité

Le deuxième chapitre de notre mémoire a démontré que l'héroïne hébertienne recherche constamment à se définir à travers des éléments de réalité alors que ceux-ci sont totalement rejetés par son époux, ce qui rend leur cohabitation impossible. Dans un premier temps, arrêtons-nous à ce refus de la réalité qui caractérise le personnage de Michel, afin de mieux en comprendre les causes, les manifestations et les conséquences. Dès son arrivée au sein du récit, Michel s'établit indépendamment de l'univers réaliste qui nous était jusque-là présenté : il est ce jeune garçon très peu défini qui, à travers la tempête, semble traîner une lourde détresse qui demeure inexpliquée. Pourtant, à ce stade

du récit, c'est avec lui que Catherine a le meilleur contact, c'est le membre de la famille qui lui apparaît le moins lointain : elle est « si près du petit garçon qu'elle aurait pu suivre avec son doigt les traces de ses larmes sur les joues aux pommettes dures. » (CB, 12) Nous soulignons ici ce passage pour préciser que, lors de la première rencontre entre les deux personnages, Michel se définit à travers des éléments de réalité. Son trouble, bien qu'il ne soit pas défini, demeure saisissable à travers ses larmes.

Ce qui unit les deux personnages ne durera pas puisque, lors de leurs retrouvailles quelques années plus tard, cette mince proximité a disparu. Bien que la narration omnisciente ne décrive pas le passage de Michel et Lia à l'âge adulte, le texte nous donne tout de même certains indices qui nous laissent entrevoir comment le comportement du jeune homme a été influencé par ses relations familiales. Le début du récit nous le dépeint enfant, tel un prisonnier entre son père cruel qui « l'obligeait à porter la gibecière d'oiseaux blessés » (CB, 12) et Lia, hautaine à l'image du paternel, qui se vantait d'avoir si bien chassé. Le passage de la tempête en forêt est le seul où nous croisons le père et celui-ci nous est présenté sous une attitude condescendante et arrogante : en présence de Catherine et de ses sœurs qui auraient pourtant eu besoin d'aide et de réconfort, « il s'ennuya à nouveau sous la pluie avec une grande hauteur. » (CB, 11) Des années plus tard, lorsque Michel se présente à Catherine comme cet être distant et étrange, l'image du seigneur refait inévitablement surface dans l'esprit du lecteur. En même temps que l'héroïne, nous faisons donc la connaissance du jeune homme qui, dès son apparition, se pose en digne descendant « de son père, seigneur hautain et brutal, [dont] il [a] hérité d'un inattaquable égoïsme et un refus des contraintes de la réalité¹. » Nous verrons plus loin comment se détaille cette caractéristique du personnage hébertien. Si cette étrange relation de Michel avec la réalité provient de l'héritage de son père, il semble que sa sœur y ait aussi contribué. En effet, comme le souligne pertinemment Nathalie Gagnon, « en écrivant son nom sur les fenêtres et sur les glaces de la maison, Lia empêche tout contact

¹ Brochu, André, *op. cit.*, p.63.

entre Michel et le monde extérieur². » En fait, elle tente de rendre impossible toute relation entre son frère et les réalités hors de leur univers partagé. C'est l'une des raisons pour lesquelles, nous l'avons vu dans le premier chapitre, elle refuse Catherine qui est un être extérieur. C'est donc de la tradition familiale que Michel retire cette difficulté à faire face aux contraintes du monde.

Pourtant, alors que Lia et son père n'interviennent jamais dans sa relation naissante avec la jeune fille, le héros traîne avec lui cet héritage qui se déploie lors de ses rendez-vous avec Catherine. En effet, dès sa réinsertion dans le récit, Michel semble s'inscrire hors des nécessités qu'impose le monde industriel dans lequel il pénètre. Ainsi, dans la salle d'école, il « s'assit sur le banc à côté de la jeune fille, la regardant, sans la voir » (CB, 21), puis « s'inclina devant Catherine comme on salue après un récital » (CB, 21) donnant dès lors l'étrange impression qu'il évolue dans son propre univers sans que celui-ci ne puisse intervenir avec la réalité qu'incarne l'héroïne. De la même façon, il se présente aux rendez-vous suivants, ignorant de ce qui constitue la ville:

indifférent aux passants, foulant les pavés en de longues enjambées, semblant continuer une exaltante promenade en forêt [...] où que Catherine allât dans la ville, il y avait une heure, entre le jour et la nuit d'automne au cours de laquelle le jeune homme surgissait. (CB, 28)

Michel n'avance pas comme le font les ouvriers, il refuse d'adapter son pas aux rues industrielles. Il se distingue à ce point des autres marcheurs qu'il semble *surgir* hors de la forêt. C'est dire qu'il ne fait pas partie de cette réalité à laquelle il n'est aucunement rattaché si ce n'est que par l'héroïne.

En fait, il semble que le personnage ne puisse concevoir l'autre monde qui existe en dehors du sien. Il a si bien vécu, cloîtré dans la maison des seigneurs, éloigné de la ville et des autres, qu'il n'a jamais connu autre chose que son univers. Ainsi, lorsque l'héroïne lui raconte qu'ils se sont déjà rencontrés, alors qu'ils étaient enfants, dans la forêt; Michel « s'étonna, se rembrunit, répondit qu'il ne se souvenait pas [...] parut

² Gagnon, Nathalie. 2000. « Les figures de l'adolescente dans *les Enfants terribles* de Jean Cocteau, *les Chambres de bois* d'Anne Hébert et *le Nez qui voque* de Réjean Ducharme ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, p.95.

s'ennuyer pendant le récit de Catherine » (CB, 32) montrant qu'il refuse aussi son propre passé qui s'est déroulé hors de la stabilité de son enfance. Le personnage hébertien ne peut se sentir concerné par ce que lui raconte la jeune femme qui, parlant de « pluie, de ses sœurs, du chasseur et des enfants » (CB, 32) n'énonce que des détails de sa propre réalité, c'est-à-dire inaccessibles pour Michel.

D'ailleurs, de façon plus générale, le jeune homme attribue bien peu de vertu à la parole. Les mots, devant inévitablement s'ancrer dans la réalité du langage pour être prononcés et entendus, constituent en soi un obstacle pour Michel. Lors de ses rendez-vous avec Catherine, il préfère s'asseoir près d'elle, se promener à ses côtés ou lui faire visiter le jardin en silence. Il ne parle que pour encourager la jeune femme à revenir le voir. Pourtant, la même situation se présente à la rencontre suivante : lorsqu'elle tente d'engager la conversation, Michel ne fait que la prier de se taire. À l'appartement, l'héroïne se plaindra même de ce silence : « Comme c'est tranquille, ici! Dis quelque chose, Michel, je t'en prie, parle, fais quelque. Ça y'est, le tic-tac de l'horloge va prendre encore toute la place! » (CB, 61) Malgré ce commentaire, la vie commune des deux personnages sera faite de peu de mots et de beaucoup de silence.

Cette attitude distante que Michel déploie lors des premières pages du roman nous annonce déjà son impossibilité d'accepter, non seulement Catherine, mais aussi toute la réalité qu'elle implique. Ainsi, c'est donc à travers l'angoisse que se définit le personnage tout au long de la première partie des *Chambres de bois*; il est possédé par « la peur de poser un acte définitif qui constituerait un lien concret avec le monde réel³. » Nous croyons que c'est pour cela qu'il tente constamment de garder une distance avec Catherine : les contacts physiques, appelant nécessairement à la concrétude du corps, sont évités. Il en est de même pour les conversations qui nécessite une connexion intellectuelle ou émotionnelle avec la réalité de l'autre.

³ Urbas, Jeanette, *op. cit.*, p.435.

Michel et le refus de Catherine

Malgré cette peur, le personnage transgresse ses propres barrières en demandant la main de Catherine. Nous avons vu, dans le deuxième chapitre, ce qui poussait la jeune femme à accepter, mais qu'en est-il de Michel? Anne Ancrenat prétend que le personnage désire « vivre avec Catherine comme on passe le temps pour ne pas être submergé par la vie⁴ » ; c'est-à-dire qu'il espère que lui et sa nouvelle épouse, cloisonnés au sein d'un minuscule appartement, échappent ensemble aux exigences de la réalité. Sans réfuter cette hypothèse, nous croyons plutôt que Michel tente de retenir Catherine pour fuir l'immense solitude qui lui pèse. Son refus de se conformer aux contraintes du monde ainsi que l'attitude de Lia et de son père précédemment relevée ont fait de lui un personnage qui ne peut entrer en contact avec les autres. Tout au long du récit, il n'entretient aucune autre relation que celles avec sa famille immédiate, la servante et son épouse. De plus, ayant été récemment négligé par sa sœur au profit de l'amant de celle-ci, Catherine devient le seul autre être disponible à pouvoir l'extraire de sa solitude. Sa demande en mariage reflète d'ailleurs le désespoir qui l'accable : « Reste, je t'en prie, ne me laisse pas tout seul. J'irai te demander à ton père s'il le faut, mais ne me laisse pas tout seul. » (CB, 44) Nous verrons un peu plus loin que cette union avec l'héroïne est aussi poussée par le désir de se venger de Lia qui lui a préféré un autre homme.

Marié par dépit, pour ne pas être seul, Michel aménage dans les chambres de bois en compagnie de sa nouvelle épouse où, n'ayant aucunement perdu ce qui le caractérise, il est inévitablement entraîné dans une étrange relation conjugale : « le jeune homme [qui] est un ennemi acharné de toutes manifestations de la vie »⁵ se retrouve devant une femme qu'il refuse puisque celle-ci transporte nécessairement les marques de la réalité. Il empêche alors Catherine de s'affairer aux tâches de la maison pour éviter la couleur sur ses joues, le son de sa voix, ses mains tachées par la cuisine; autant de signes d'une réalité qui n'est pas celle de Michel. Les deux époux, qui évoluent dans deux mondes bien distincts, ne peuvent donc se rejoindre sur aucun terrain. Nous nous retrouvons alors

⁴ Ancrenat, Anne. 2002. *De mémoire de femmes : " la mémoire archaïque" dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Coll : « Littérature(s) ». Québec : Éditions Nota bene, p.33.

⁵ Brochu, André, *op. cit.*, p.63.

dans l'impasse préalablement décrite où ils ne peuvent que se côtoyer, leur deux vies se déploient en parallèle : tous les jours, « Catherine et Michel se fuyaient, se croisaient, feignaient de s'ignorer et, situés pour toujours un en face de l'autre, en un espace aussi exigü, craignaient de se haïr. » (CB, 64) Les personnages espèrent cohabiter sans entremêler leur individualité et sans partager leur façon d'envisager le monde.

Considérant ceci, il n'est pas étonnant que le jeune homme refuse toute proximité physique à son épouse qui s'en trouve fort déçue et désespérée. Les scènes d'intimité sont quasi-absentes de la relation matrimoniale et Michel en est toujours la cause; « à l'amour tremblant de la jeune fille [...] il [répond] par le silence de son corps et de son esprit. »⁶ Alors que son épouse se soumet à lui, il ne parvient pas la considérer dans sa corporalité, comme le démontre ce passage : « Mais bientôt toute chaleur se retirait de Michel. Catherine entre ses bras, désertée, devenait pareille à une jeune offrande sur la table de pierre. » (CB, 53) L'héroïne n'irrite donc pas son époux par certains traits de son caractère, mais par son essence même, ce que Michel ne peut lui retirer. Malgré tous les efforts de celui-ci, Catherine sera toujours un être extérieur à sa réalité, avec sa propre individualité. En fait, le personnage hébertien semble plutôt, tout au long du récit, valoriser l'amour platonique; amour pur, idéal, dénué de sensualité et, plus que tout, de réalité. Comme le résume bien Jeanette Urbas, « l'union des deux corps est de nécessité un contact avec le réel, une présence évidente. C'est pourquoi Michel évite autant qu'il peut l'amour physique⁷. » Ici encore, le personnage refuse Catherine pour ce qu'elle implique de réalité; la chaleur de sa peau, les formes de son corps.

À trois reprises, il cède à l'appel de la chair, mais ces courts moments d'intimité sont aussitôt suivis de remords et de reproches envers son épouse : « sa honte était sur Catherine et il évitait par mille subterfuges de se retrouver dans la même pièce qu'elle. » (CB, 99) D'ailleurs, les phrases du texte qui traitent de cette proximité entre les époux ont comme sujet, non pas Michel lui-même, mais seulement la corporalité du personnage : « le long corps [qui] s'est abattu sur elle, lourdement comme un arbre » (CB, 58), « le corps amer de Michel couvrit Catherine, s'alluma d'une brève lueur de plaisir, pour

⁶ Alwyn, Ulrich, *op.cit.*, p.41.

⁷ Urbas, Jeanette, *op. cit.*, p.435.

ensuite se plaindre, comme une vague mauvaise se retirant. » (CB, 101) Ainsi, le personnage semble presque absent des ces scènes; il rencontre physiquement son épouse, mais il n'y a pourtant jamais d'acceptation de l'autre. En fait, même lors de ces rares rapprochements, Michel ne parvient pas à considérer Catherine dans ce que son corps offre de réalité : entre ses bras, *jeune offrande sur la table de pierre*, elle devient une fois de plus un objet de beauté dont il croit pouvoir se prévaloir à sa guise. Ainsi, les envies charnelles du jeune homme n'expriment pas l'amour envers son épouse, mais un aspect de son désir narcissique, que nous aurons la chance d'analyser plus loin en détails.

En fait, cloisonné à l'intérieur de son refus de la réalité, ce n'est pas seulement Catherine que Michel n'arrive pas à rejoindre, mais le monde tout entier dont elle fait partie. Ainsi, cette relation quasi-platonique qui unit les époux serait, selon André Brochu, obligée pour le personnage pour qui « l'amour supposerait un dépassement de soi dont il est bien incapable. »⁸ Pour atteindre Catherine, il faudrait qu'il accepte qu'une réalité existe hors de son univers et que celle-ci entraîne des manifestations concrètes dans l'existence de son épouse. Ce cheminement ne s'accomplit jamais au cours du récit et, conséquemment, les nombreux désaccords irrévocables entre les deux personnages sont dus au fait qu'ils ne peuvent jamais réellement se rencontrer. Le paroxysme de cette incapacité se déploie lorsque, Michel obnubilé par la grave beauté de son épouse, s'adresse à elle à la troisième personne : « Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer. » (CB, 75) Cette simple phrase est signifiante par ce qu'elle symbolise d'écart entre les deux personnages : Catherine semble si éloignée du jeune homme que celui-ci ne peut la considérer directement. Il est évident que les problèmes ne peuvent être résolus entre ces deux êtres qui ne partagent pas la même réalité, mais une différence plus grande encore les distingue et les empêche de cohabiter sur le plan du récit : Michel ne peut évoluer en marge du personnage mimétique qu'est Catherine puisqu'il n'en est pas un.

Michel, personnage non mimétique : son environnement et ses caractéristiques

En effet, tout au long des *Chambres de bois*, Michel s'établit comme un personnage non mimétique. Ce caractère se déploie, non seulement dans ses paroles et

⁸ Brochu, André, *op. cit.*, p.64.

ses agissements, mais aussi à travers les descriptions qui caractérisent le personnage et les endroits où il évolue. C'est ainsi dire que la narration hébertienne échappe à la mimésis lorsqu'elle s'attarde à Michel et à ce qui le touche directement. Il se produit le même phénomène narratif que nous avons exploré dans la première partie de notre mémoire quant à l'élaboration du personnage de Lia, mais il semble qu'il aille encore plus loin.

La maison des seigneurs, que nous entrevoyons pour la première fois lors d'un rendez-vous entre Catherine et Michel, dégage une étrangeté qui est causée entre autres par la faible description qu'en fait la narration : « La maison de pierre était là, massive, avec ses fenêtres fermées, sans un filet de lumière. » (CB, 39). La demeure avait été plusieurs fois imaginée par Catherine et décrite par sa sœur Lucie selon ce qu'on en disait en ville. Ainsi, malgré son importance, aucun autre détail ne sera donné sur sa composition ou sa structure, obligeant le lecteur à se restreindre à ces courts qualificatifs et à l'impression inquiétante que la jeune fille en reçoit : « Catherine ne pouvait détacher ses yeux de cette singulière, lourde demeure reprise par la nuit » (CB, 41). C'est la première fois que les deux personnages ont rendez-vous dans l'environnement de Michel alors qu'il avait jusque là rejoint Catherine dans le sien. C'est donc la première opportunité d'en apprendre plus sur le jeune homme. Pourtant, la narration nous place devant une description non-mimétique du lieu où il habite pour notre convaincre de l'entière étrangeté du personnage.

Alors que les personnages pénètrent dans les chambres de bois, le deuxième environnement de Michel se détaille à peine plus, comme nous l'avons vu dans l'introduction : « Ces deux seules pièces lambrissées de bois, aux meubles anciens, aux bibelots rares, aux objets usuels incommodes ou abîmés. Entre les deux chambres se glissait un mince couloir sombre et nu qui menait au cabinet de toilette. » (CB, 63) Loin de nous permettre de nous dresser un portrait clair, cette description de l'appartement a pour effet de créer une aura de mystère autour de l'environnement qui apparaît comme étrange puisqu'il pousse le lecteur à s'interroger : à quoi fait référence le narrateur lorsqu'il mentionne ces objets usuels incommodes ? Au cours du récit, aucune explication ne sera fournie et aucun autre renseignement ne sera donné sur les chambres de bois. De ce point de vue, la narration échoue alors à l'exigence mimétique, soit celle de

« présenter les phénomènes sous une forme complètement extériorisée, de les rendre visibles et tangibles dans toutes leurs parties, de les déterminer exactement dans leurs relations temporelles et spatiales⁹. » C'est dire que, selon la théorie d'Auerbach, par la faible description de l'environnement physique qui entoure le personnage, la narration ne crée pas un univers mimétique dans lequel il peut s'insérer. Le lecteur ne peut donc pas en apprendre davantage sur Michel par le biais de l'endroit où il habite et pourrait choisir à son image.

La narration non mimétique se prolonge aussi dans la description du personnage lui-même. Tout d'abord, comme nous avons vu dans le premier chapitre au sujet de Lia, les passages descriptifs qui s'arrêtent pour décrire physiquement Michel sont rares et évasifs. D'ailleurs, ce n'est pas par la voie traditionnelle de la narration descriptive que nous en apprenons le plus, mais sous le regard de l'héroïne qui rencontre le personnage dans la salle d'école : « Catherine s'était assise tout près du piano, fascinée par ce passage visible de la musique aux doigts du pianiste et jusque sur sa face inquiète et rare. » (CB, 20) Pour décrire le visage, que des termes connotatifs qui laissent place au doute et au questionnement: en quoi Michel affiche-t-il une face rare ? L'impression personnelle de Catherine se dessine clairement dans cette description, sans que la narration omnisciente ne vienne la confirmer ou la rectifier. Quelques lignes plus loin, l'héroïne poursuit son examen :

« Elle vit de tout près la couleur olive de sa peau, la finesse des os, cet étonnant regard en amande le plus souvent au guet entre les cils et, parfois, s'abattant sur elle comme un éclair d'or. On aurait qu'il voulait protéger ses doigts de tout contact. Catherine méprisa des mains aussi précieuses. » (CB, 21)

Il est ici possible de lire que l'héroïne, que l'introduction du récit nous a présentée dans le dur monde ouvrier, n'approuve pas ces mains précieuses qui, contrairement au siennes, n'ont pas l'habitude de travailler; mais, encore ici, c'est une analyse de notre part qui ne pourra jamais être validée par le texte. La narration échappe donc, lors de ce passage, à l'exigence mimétique qui se doit d'installer au sein du récit des êtres et des choses « clairement décrits, présentés dans une lumière uniforme¹⁰. » Le lecteur découvre plutôt

⁹ Auerbach, Erich, *op. cit.*, p.14.

Michel sous l'impression de Catherine, à travers son regard teinté de son expérience et de sa situation personnelle.

La narration qui cède son pouvoir descriptif à Catherine ne se restreint pas au physique du personnage : les gestes et sentiments de Michel ne sont pas autrement nommés et détaillés. Il en résulte une impression de mystère puisque les seules descriptions qui parviennent au lecteur sont celles léguées par Catherine qui, très différente de lui, arrive bien mal à expliquer le personnage. Ainsi, lors du premier rendez-vous entre les deux héros à la maison des seigneurs, le texte nous dit que « Michel apparut, marchant lentement sur le sable de l'allée comme pour éviter des flaques. Il hésita à ouvrir, ne paraissant pas reconnaître Catherine. » (CB, 40) Si il ne semble pas reconnaître la jeune fille, c'est sous l'impression de celle-ci. Lors de cette scène, la narration veille à expliquer en détails les appréhensions de l'héroïne, ses moindres gestes jusqu'à sa haine du châle qui empêche ses mouvements, son envie de crier; mais elle néglige de nous décrire l'autre personnage qui acquiert pourtant une importance notable dans le récit.

Nous n'accéderons à l'intériorité de Michel qu'à travers les répercussions visibles sur son environnement. Par exemple, une nuit, « éveillée en sursaut, Catherine entendit des accords stridents plaqués au piano, suivis d'un bruit de verre brisé. » (CB, 53) Nous remarquons ici deux manifestations du mal-être qui terrasse le personnage – est-ce de la frustration ou du désespoir? – sans que celui-ci ne l'explique plus en détails; laissant son épouse et le lecteur dans l'ignorance. Dans cette même lexie, il laisse à plusieurs reprises entrevoir son mécontentement: « Comme Catherine ne bougeait pas, il fit volte-face et cria » (CB, 54), « une porte claqua et Michel s'en fut dormir dans la pièce d'à côté » (CB, 54), « Michel regardait sévèrement Catherine. » (CB, 55) Pourtant, ce chapitre de leur cohabitation s'achève sans que rien ne vienne expliquer le trouble qui assiège le personnage. Il en est de même pour la suite du récit: dans les chambres de bois, la narration omnisciente ne prendra pas le relais de la narratrice subjective, Catherine, pour expliquer Michel : son environnement, son physique et son intériorité ne seront jamais

¹⁰ Auerbach, Erich, *op. cit.*, p.12.

révélés. Cette lacune dans la description contribue à alimenter le mystère qui entoure le personnage puisque, avec l'héroïne, le lecteur s'interroge sur les causes de son attitude mesquine et violente.

Description non mimétique de l'art de Michel

Très tôt dans le récit, nous comprenons que l'art revêt une importance capitale pour Michel. Pourtant, le personnage ne pourra se révéler à travers celui-ci puisque la narration, lors des passages qui font référence à la musique et à la peinture, s'écarte encore une fois du mimétisme littéraire. Les allusions à l'art de Michel ne font jamais référence à une réalité descriptible. Nous comprenons que la signification d'une œuvre d'art ne peut s'expliquer, puisant sa force dans l'impression qu'elle crée chez le spectateur. Pourtant, il est toujours possible de décrire sa constitution avec des termes qui renvoient à des réalités concrètes. Par exemple, les traits et couleurs qui constituent un tableau, les notes qui composent une pièce musicale peuvent être précisées par le narrateur. Or, ce n'est pas sous cet angle que Michel envisage de faire le portrait de son épouse, comme il en témoigne: « Je veux te peindre en camaïeu, tout blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre. » (CB, 65) Que le personnage veuille exécuter une toile terne sur laquelle les couleurs pâles seront omniprésentes est une précision qui permet de se faire une image approximative de l'objet d'art. Par contre, que l'objet de son portrait doive apparaître sur le tableau sans odeur, fraîche et tranquille comme l'eau dans un verre sème la confusion sur l'art que le personnage désire produire. Ces exigences de Michel qui se placent dans un univers hors de la réalité concrète ne sont jamais clarifiées par la narration et ne peuvent donc pas être comprises ni par le lecteur, ni par Catherine.

De la même façon, la description de l'art musical par la narration est aussi déficiente du point de vue mimétique; les passages où la musique est présente ne font alors qu'ajouter au mystère du personnage. La première fois qu'il joue pour Catherine, celle-ci est troublée par son piano qui, sous ses doigts, fait entendre une « musique qui s'emballe, semble devenir folle, comme le riz qui chavire sur le feu. » (CB, 21) Est-ce la pièce elle-même qui crée cet effet ou la façon dont l'interprète Michel? Comme c'était le cas pour la peinture, aucune description appelant à des réalités ne vient expliquer cette

folie qui semble s'emparer du pianiste. D'ailleurs, le personnage ne semble parfois pas conscient de la concrétude des notes et de l'enchaînement des accords qui composent la musique, comme il explique : « Le piano résonne là-bas pareil à un orage. Ni la maison, ni le jardin nocturne ne demeurent étrangers au beau chant qui naît à la seule pression de mes doigts sur le clavier. » (CB, 73) Cet extrait démontre bien l'apport mystique que Michel accorde à la musique : elle est cette forme pure de l'art avec lequel il ne peut directement interagir. D'ailleurs, il se sent incapable d'y apposer son côté humain : il ne se présentera pas au concert à l'école et, écoutant jouer sa sœur « il se trouvait soulagé, comme si Lia l'eût déchargé d'un effort au dessus de ses forces. » (CB, 95) Pour Michel, le piano et la peinture ne font référence à aucune réalité concrète et son exploitation des arts contribue à faire de lui un personnage énigmatique, possédé par des folies et des rages intérieures que rien n'explique.

Michel et le désir non mimétique

Les désirs qu'entretient Michel se déploient à l'image de tout ce qui le constitue : de façon non mimétique. Arrêtons-nous-y pour tenter d'éclaircir cet aspect qui reste un des plus obscurs du début à la fin du récit. Nous nous trouvons face au même problème abordé dans le premier chapitre de notre mémoire, lors de l'analyse du déploiement du désir chez Lia. Tout comme sa sœur, il est évident que Michel ne s'inscrit pas dans le mécanisme mimétique du désir, tel que préalablement décrit par André Girard¹¹ : dans le récit, aucun événement ou autre personnage ne lui suggère un intérêt pour Catherine. Au contraire, ce choix demeure tout ce qu'il y a de plus mystérieux ou, préférons-nous dire, aléatoire. Voulant se venger de Lia et de l'amant de celle-ci qui l'empêchent de renouer avec l'enfance, Michel cherche une jeune femme à marier. Catherine semble, aussi bien qu'une autre, parvenir à remplir ce rôle. Ainsi, en épousant la jeune fille, le personnage cède bien sous la pression; non pas celle de la vanité, mais celle de la vengeance. Nous pouvons en ce sens noter que, une fois uni à Catherine, son désir amoureux et physique ne lui est jamais réellement adressé. D'ailleurs, lorsqu'il s'extasie devant la beauté de son épouse, celle-ci a bientôt fait de lui rappeler qu'elle n'est déjà plus elle-même :

¹¹ Rappelons que, selon André Girard, tout désir s'ancre dans la vanité d'obtenir ce qu'un autre désire : « Pour qu'un vaniteux [personnage] désire un objet il suffit de le convaincre que cet objet est déjà désiré par un tiers auquel s'attache un certain prestige. » (Girard, 1983, p.16.)

« - Ma petite Catherine, que se passe-t-il, comme tu es belle et poignante?

- C'est une petite mort, Michel, ce n'est rien qu'une toute petite mort. » (CB, 70)

Michel est donc épris de cette figure qu'est devenue sa femme, cette idole pâle, douce et déjà presque plus humaine. Ce n'est pas non plus envers Catherine que se manifeste son désir physique puisque, nous l'avons vu plus haut, le personnage ne fait que se laisser guider par ses envies de jeune homme, presque absent lui-même des scènes d'intimité.

Bref, tout au long du récit, le désir de Michel n'est jamais extérieur à lui-même: il aime la façon dont il a transformé son épouse et il n'accomplit l'acte sexuel que pour assouvir ses propres envies physiques. Le personnage, terrassé par son narcissisme, est donc incapable d'amour puisque, comme le résume justement André Brochu, « l'amour supposerait un dépassement de soi dont il est bien incapable¹². » Cette incapacité à désirer l'autre n'est donc pas attribuable à Catherine elle-même, mais au fait que tout les énergies affectives et émotives de Michel sont tournées vers lui-même. C'est à travers cette idée que nous pensons expliquer l'amour que Michel entretient pour Lia. Plusieurs analyses des *Chambres de bois*, ont considéré ce lien entre le frère et la sœur comme incestueux alors que nous croyons que, dans l'idéologie, il s'agit simplement d'une relation narcissique. Avant d'en arriver à cette conclusion, voyons comment Michel se fait avatar de la figure mythique.

Michel, avatar de Narcisse

Nous avons vu que, par son refus de la réalité, Michel s'installe hors du mimétisme romanesque. Il y aurait bien quelques parallèles à faire entre le personnage biblique tel que le décrit Auerbach et le héros hébertien, toutefois nous croyons que la complexité de ce dernier ne se définit pas à travers cette explication¹³. Lors des deux premiers chapitres du mémoire, nous avons approché Lia et Catherine des deux premières

¹² Brochu, André, *op. cit.*, p.54.

¹³ Par son refus de dévoiler son intériorité et dans sa façon d'envisager la temporalité, Michel rappelle certaines caractéristiques des personnages bibliques, soit celles « de suggérer une pensée qui demeurent inexprimée [...] [et d'entretenir] un sentiment plus profond du temps, du destin et de la conscience. » (Auerbach, 1998, p. 20) Nous croyons néanmoins que ces considérations s'appliquent aussi aux figures mythiques, donc nécessairement à Narcisse.

femmes; associer Michel au premier homme nous aurait certainement permis de reconstituer le mytique trio biblique, constitué d'Adam, d'Ève et de Lilith. Malheureusement, l'élaboration des personnages est tout autrement construite et *Les Chambres de bois* ne se pose pas comme une moderne réécriture romanesque de la Genèse. Non seulement Michel est-il incapable de repousser sa première compagne au profit de la seconde, mais sa négation de la réalité l'empêche de se poser en tant qu'avatar de la figure biblique. En fait, le personnage hébertien est précisément caractérisé par son refus de « croquer la pomme » ; de vivre la sexualité et de voir le monde à travers ses différentes réalités.

Pourtant, Michel ne s'écarte pas complètement du premier homme puisque, en plusieurs points, il s'apparente à cet « Adam androgyne qui se divise pour s'être dissocié de l'harmonie primordiale¹⁴. » C'est ainsi que Gide décrit Narcisse, grande figure mytique dont le personnage hébertien se fait avatar dans *Les Chambres de bois*. Les différents rapprochements à faire entre Narcisse et Michel nous semblent particulièrement intéressants du point de vue où ils permettent de mieux comprendre l'étrangeté de ce dernier. Non seulement est-il important de déterminer comment il se pose dans le récit en tant que figure, mais voir comment il incarne celle-ci nous permet aussi de comprendre en quoi il est incompatible avec le personnage de Catherine.

Avant de mettre en parallèle le personnage hébertien et la figure mytique ainsi que leur rapport au monde et aux autres, arrêtons nous d'abord brièvement sur leurs attributs physiques qui témoignent inévitablement de la façon dont il se positionne dans leur environnement. Sabine Zaalene souligne que

les traits physiques qui sont prêtés par Ovide à Narcisse – longue chevelure, peau veloutée – sont plutôt féminins. Lorsqu'il se regarde dans l'eau, telle est son image :
« Étendu sur le sol, il contemple ses yeux, des astres, sa chevelure digne de Bacchus

¹⁴ Auraix-Jonchière, Pascale. 2004. *Isis, Narcisse, Psyché entre Lumière et romantisme : mythes et écritures, écritures du mythe*. Coll. « Révolutions et Romantismes ». Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 403 pages.

et non moins digne d'Apollon, ses joues lisses, son cou d'ivoire, sa bouche gracieuse, son teint qui à un éclat vermeil unit la blancheur de la neige¹⁵.

Au temps de la création de ce mythe, ces caractéristiques étaient associées à la féminité, mais aussi au statut social. Alors que la classe ouvrière se démarquait par la couleur foncée de sa peau et les marques apparentes que le travail y laissait; le corps du riche bourgeois, à l'abri du soleil et de l'effort physique, apparaissait intact. Ainsi, lorsque nous lisons que Michel se caractérise par la « couleur olive de sa peau, la finesse de ses os, cet étonnant regard en amande » (CB, 21), c'est tout d'abord l'oisiveté que nous remarquons dans cette description. Nous ne sommes pas ici spécifiquement devant des traits féminins, mais plutôt devant un corps qui ne porte pas les marques du travail physique. La délicatesse de l'ossature, la teinte olivâtre de la peau témoignent de la vie d'intérieur et contrastent avec le corps robuste, la face noire et dure des hommes de la ville. Catherine décèle à travers ces caractéristiques physiques autant d'indices que Michel n'est pas ouvrier et voit dans cette beauté précieuse le prince dont elle a toujours rêvé.

La vanité de Michel

Aussi attirante soit-elle, nous le savons, la beauté de Narcisse comprend aussi son pendant négatif, comme le décrivait Ovide : « il réunissait les charmes de l'enfance aux fleurs de la jeunesse. Les Nymphes voulurent lui plaire; plusieurs jeunes Béotiens recherchèrent son amitié; mais à des grâces si tendres il joignait tant de fierté, qu'il rejeta tous les vœux qui lui furent adressés. »¹⁶ Tout comme chez la figure mythique, la beauté de Michel est entièrement ternie par l'orgueil qui l'accompagne. La plus grande manifestation de cette vanité se transmet assurément dans sa relation avec son épouse dont les désirs et les demandes sont sans cesse ignorés. Jamais considérée dans son individualité, il semble plutôt que Catherine se fonde aux autres éléments du décor pour

¹⁵ Zaalene, Sabine. 2002. « "Peindre, c'est embrasser la surface de la source" : Narcisse, la Peinture dans les œuvres française du XVIIe siècle ». In *Isis, Narcisse, Psyché entre Lumière et romantisme : mythes et écritures, écritures du mythe*, sous la direction de Pascale Auraix-Jonchière. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, p.195.

¹⁶ Ovide. 1925. *Les Métamorphoses*. Vol. 1, livre 3 (339-510) Coll. « C.U.F. » Paris : Belles Lettres.

devenir un objet de fierté pour Michel. Ainsi, lorsqu'elle lui demande la raison de sa présence, il lui répond : « Tu écoutes ma musique et tu l'aimes; tu l'a fait chanter plus fort, car ta vie est si bien jointe à celle de ma maison et de mon jardin qu'elle presse sur mon cœur et la convoque sans répit. » (CB, 73) Il laisse ici entendre que son épouse n'est rien d'autre qu'une corde de plus à son arc de parure. La même observation s'impose dans les passages où il décrit la façon dont il veut faire le portrait de Catherine; sans couleur et sans vie; inanimée comme une œuvre d'art. Il importe peu à Michel que, pour parvenir au modèle parfait qui lui a été imposé, l'héroïne soit à l'agonie. Ce n'est que la beauté qu'il voit dans la maladie qui assaille son épouse : « Catherine, est-ce donc que tu vas mourir, que tu as si mal aujourd'hui? Comme tu es belle, tu n'as jamais été aussi belle, Catherine. » (CB, 122) Jusqu'à la porte de la mort, il considère son épouse comme une idole, une beauté parfaite à immortaliser en peinture.

Dans le conte mythique, la vanité est punie : à vouloir admirer son reflet de trop près, Narcisse tombe dans le lac et se noie: « la morale s'exprime à la fin : Le narcissiste est une fleur stérile, qui ne donne pas de fruit, comme les esprits trop précoces¹⁷. » Si la destinée de Michel n'est pas si dramatique, une certaine forme d'impuissance affecte tout de même le personnage. D'abord dans le sens premier du terme, le jeune homme n'enfante pas Catherine malgré leurs quelques relations sexuelles. Il nous semble pourtant que la forme la plus notable de stérilité se manifeste par son repliement sur lui-même, justement provoqué par son narcissisme. Croyant que Catherine n'est pas digne de l'élévation de son esprit, Michel y cultive les vertus en refusant de les partager. Ainsi, ne joue-t-il pas de piano pour son épouse et lui fait apprendre des poèmes sans lui en expliquer le sens, de sorte que Catherine récite des mots insignifiants pour elle. Lorsque son épouse avoue enfin ne pas comprendre quand Lia lui explique sa séparation amoureuse, il mentionne le conte de *La princesse et le petit pois*¹⁸, signifiant qu'elle n'a

¹⁷ Auraix-Jonchière, Pascale. 2004. *Isis, Narcisse, Psyché entre Lumière et romantisme : mythes et écritures, écritures du mythe*. Coll. « Révolutions et Romantismes ». Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, p.29.

¹⁸ *La princesse au petit pois* est un conte de Hans Christian Andersen qui raconte l'histoire suivante : une princesse se présente à un château, à la recherche d'un hébergement pour la nuit. Sous vingt matelas et vingt édredons, la reine, à son insu, pose un petit pois. Le lendemain matin, l'invitée se plaint de son mauvais sommeil dû à la présence de quelque chose sous les matelas. Le prince du château accepte

pas les compétences requises pour saisir. Cette façon dont Michel refuse de partager ses connaissances et opinions ne donne pas d'autre fruit que l'enrichissement de sa propre pensée.

Bref, étant si concentré sur lui-même, le personnage est parfaitement incapable de s'ouvrir à l'autre et de créer une nouvelle unité avec Catherine. D'ailleurs, cette relation à jamais impossible entre les deux héros n'est pas sans appeler celle qu'entretiennent Narcisse et Écho qui, « chacun de leur côté appelle de leur désir un être qui se dérobe et qui est inaccessible¹⁹. » Ainsi, Michel espère faire de son épouse une Écho, parfaite réflexion de lui-même, pour mieux se mettre en valeur; mais, celle-ci n'incarnera jamais adéquatement cette figure. Nous l'avons vu, Catherine tente de devenir la représentation des désirs de Michel, mais sans pouvoir atteindre le modèle désiré puisqu'elle se définit à travers ses propres réalités. Les êtres d'Écho et de Narcisse n'interagissent jamais directement, mais ils ont besoin l'un de l'autre pour exister. Le lecteur comprend, au fil des pages, que les époux ne peuvent interpréter cette relation mythique, puisque celle-ci caractérise plus justement ce qui unit le frère et la sœur. Tout au long du récit, Michel cherche à retrouver son enfance à travers Lia qui ne peut évidemment pas lui offrir ce qu'il espère. À travers cette quête, il demeure lié à sa sœur, mais est condamné à ne trouver que la déception. Réciproquement, Lia doit revenir vers lui pour vivre toute l'ampleur de ses tragédies amoureuses et pour se consoler de celles-ci à travers l'admiration de son frère. Si le jeune homme croit d'abord qu'il a besoin de Catherine pour exister de façon plus forte, c'est en fait à Lia qu'il est attaché. Pourvu du même bagage génétique et portant les marques de l'enfance partagée, elle est le miroir parfait, l'incarnation même des désirs de Michel.

Michel et l'eau : Retour originel

Il existe une autre raison qui explique pourquoi Michel semble si difficile à définir et à atteindre : l'opacité à travers laquelle se définit son personnage. Peu importe la

alors de l'épouser, convaincu que seule une vraie princesse peut avoir la peau si sensible. Bref, une histoire qui laisse entendre la supériorité et la préciosité des gens de la haute société. Michel considère que lui et sa sœur, à l'image de la princesse au petit pois, font partie d'une élite.

¹⁹ Zaalene, Sabine, *op.cit.*, p.198.

version, le conte mythique de Narcisse accorde une grande importance à la présence de l'eau, lieu où la figure se mire durant des jours avant de s'y noyer. Le récit hébertien fait aussi de l'eau un thème important, qui caractérise principalement Michel. Nous rencontrons d'abord le personnage dans un univers de brouillard et de tempête, puis, plus tard dans l'esprit de Catherine où il doit se tailler une place parmi ce « pays de brume » (CB, 22). C'est donc à travers une réalité déformée que nous accédons au personnage, raison pour laquelle Catherine a tant de difficulté à atteindre Michel. D'ailleurs, alors qu'elle est désespérée de ne pouvoir partager sa vie avec son époux, l'héroïne a un songe: « Catherine rêva que Michel, sans parvenir à la rejoindre, se mettait en route vers elle, empruntant, l'une après l'autre, des rivières sauvages qui soudaient se rejoignaient, s'emmêlant toutes en un fracas extraordinaire. » (CB, 53) Même à travers le monde aquatique, qui est pourtant celui de Michel, elle n'arrive pas à atteindre son époux. L'eau, dans le récit hébertien ne semble pas avoir un rôle d'invitation, mais d'exclusion. En fait, tout se passe comme si les éléments aquatiques scellaient les limites de l'univers des chambres de bois. Si Catherine est temporairement autorisée à partager cet espace, ce n'est qu'en tant que parure : elle se doit d'y demeurer « tranquille comme une douce chatte blanche sous la pluie » (CB, 58) et se faire discrète pour Michel qui désire la peindre « tranquille comme l'eau dans un verre. » (CB, 65) Outre comme objet d'art, l'héroïne n'a pas sa place dans cet univers mouillé où l'eau ne manque pas d'évoquer le paradis perdu du frère et de la sœur.

Avant d'expliquer cette association dans le texte hébertien, revenons à l'histoire narcissique dans laquelle le thème de l'eau est fondateur. L'élément joue, dans ce mythe, « le rôle, certes dangereux et trompeur, d'une invitation à revenir à une certaine forme d'unité originelle. »²⁰ Cela nous incite, une fois de plus, à faire un parallèle entre la figure de Narcisse et celle d'Adam. André Gide, dans son *Traité du Narcisse*, propose d'ailleurs, à travers l'élément aquatique, une presque assimilation entre les deux personnages mythiques. Contemplant les mouvements du fleuve, l'homme réfléchit : « Toujours les mêmes formes passent ; l'élan du flot, seul les différencie [...] et toutes,

²⁰ *Ibid.*, p.218.

pense-t-il, s'efforcent et s'élancent vers une forme première perdue, paradisiaque et cristalline. Narcisse rêve au paradis. »²¹ Revivant la Genèse, Narcisse s'approche d'Adam, mais s'en écarte aussi puisque, contrairement à celui-ci, il regarde son passé avec nostalgie.

Tout comme chez Gide, l'eau évoque le paradis perdu dans le récit hébertien où l'élément symbolise « cette enfance première qui expliquerait toutes les enfances²² ». À travers un univers aquatique, Michel marche vers la redécouverte de son passé. Cette importance de l'eau pour le personnage témoigne de son désir incessant de vouloir retrouver cette enfance idyllique, cette vie qu'il partageait avec sa sœur au sein de « ce pays calme et mouillé » (CB, 55) alors qu'eux seuls existaient, et que rien ni personne ne pouvait les distraire de leur union fraternelle. L'univers aquatique favorise d'ailleurs un retour vers l'innocence du passé, d'un point de vue symbolique : « dans l'eau, tout se "dissout", toute "forme" est désintégrée, toute "histoire" est abolie; rien de ce qui a existé auparavant ne subsiste après une immersion dans l'eau²³. » C'est ainsi que, dans le pays mouillé des chambres de bois, la faute de Lia est effacée et oublié. Son frère s'émerveille même devant la nouvelle pureté de celle-ci : « Tu es lavée comme l'eau, ma sœur eau, c'est toi, Lia. » (CB, 101) Dans l'esprit de Michel, dès que sa sœur pénètre dans l'appartement, il se profile un nouveau commencement : l'unité fraternelle retrouvée, ils peuvent débiter leur périple vers la reconquête de l'Éden.

Michel ne peut donc pas se poser comme avatar d'Adam puisqu'il se définit à refuser sa chute hors du monde de l'enfance, de son paradis perdu. À la manière de Narcisse qui regarde le fleuve et voit le passé, le personnage hébertien ne s'ancre donc jamais dans le présent et sa réalité. Nous avons vu, dans le deuxième chapitre de notre mémoire, que le parcours de Catherine était troué : elle quitte la réalité de la ville pour entrer dans les chambres de bois, qui se caractérisent par leur irréalité, pour finalement

²¹ Gide, André. 1948. *Le retour de l'enfant prodigue ; précédé de cinq autres traités : Le traité de Narcisse ; La tentative amoureuse ; El Hadj ; Philoctète ; Bethsabée*. Paris : Gallimard, p.6.

²² Aylwin, Ulrich, *op. cit.*, p.49.

²³ Eliade, Mercia. 1964. *Traité d'histoire des religions*. Payot : Paris, p.170.

s'établir en bord de mer dans une nouvelle réalité. De son côté, le cheminement du personnage masculin est plutôt linéaire : n'acceptant jamais la réalité, il se déploie en parallèle de celle-ci. Ainsi, au cours de deux premières parties, Michel cherche à retrouver cet état idyllique de l'enfance, puis dans la finale du récit alors qu'il se retrouve enfin seul avec sa sœur, il a perdu tout contact avec la réalité et se projette dans un futur, encore une fois imaginé et irréel, où Lia et lui seront à nouveau unis. Pour Michel, le présent n'est donc jamais envisagé comme une réalité avec laquelle il doit conjuguer.

Michel et le désir narcissique

Tout au long des *Chambres de bois*, Michel est donc guidé par son désir de renouer avec son passé, et plus particulièrement avec Lia. En ceci aussi, il se fait avatar de la figure mythique. Revenons brièvement, pour le bien de cette démonstration, à trois différentes versions du mythe de Narcisse : tout d'abord à Pausanias qui rapporte l'histoire comme celle d'un être qui, inconsolable de la mort de sa sœur, se rend au ruisseau où, se mirant dans l'eau, croit la retrouver; puis, à Gide qui écrit le mythe d'un homme qui pleure devant « l'inquiet désir pour cette moitié de lui presque pareille²⁴. » Ces deux versions témoignent d'un double de Narcisse qui, lui ressemblant énormément, le ramène à lui-même. Puis, chez Ovide, l'autre n'existe pas : Narcisse se rend au ruisseau où il tombe amoureux de son reflet, avant de s'y noyer. Sabine Zaalene met en lumière le fait que cette version, la plus connue et la plus répandue, « transmet le mythème de la bisexualité, Narcisse a de frappantes analogies avec le mythe d'Hermaphrodite²⁵. » Peu importe la version, le mythe se pose à travers une dualité : que ce soit le reflet de son propre visage ou celui d'une autre que Narcisse aperçoit dans l'eau, il n'en demeure pas loin que l'image ne peut exister sans sa présence. Narcisse et l'objet de son désir, qu'ils existent indépendamment ou non, se développent dans un rapport d'inter-nécessité. Nous posons la même réflexion au sujet du couple mythique Narcisse-Écho : évoluant d'abord séparément, les deux être se définissent tout de même

²⁴ Gide, André, *op. cit.*, p.9.

²⁵ Zaalene, Sabine, *op. cit.*, p.194.

par leur besoin réciproque l'un de l'autre, puis fusionnent pour ne former qu'une unité à la fois féminine et masculine.

À la manière du mythe narcissique qui propose plusieurs version de la dualité masculine-féminine, la relation entre Michel et Lia se lit différemment, selon l'évolution du récit. Lors de leurs retrouvailles au sein de l'appartement, le frère et la sœur se définissent comme deux êtres distincts, l'un étant le reflet de l'autre. Michel entretient alors avec sa soeur une relation intense où les émotions de l'un se reflètent chez l'autre et vice-versa, comme le remarque rapidement Catherine : « Michel et Lia firent leur apparition, encore tout brillants de l'éclat de leur dispute, dans la même fureur exaltés, semblables et fraternels, deux longues bêtes de races. » (CB, 81) Puis, plus loin dans le récit, il semble qu'il se produit une fusion concrète entre les deux personnages qui ne deviennent qu'un seul et même être si bien que Catherine, ne voyant qu'un « bouquet sauvage de peaux brunes » (CB, 113), n'arrive plus très bien à identifier l'un et l'autre. Peu importe l'approche choisie qui diffère dans la façon de traiter les personnages, la même conclusion se pose: sous la perspective de Michel, Lia n'est qu'un dédoublement de lui-même. Son amour pour sa sœur, ne s'étendant pas à l'extérieur de son être, ne serait alors que purement narcissique et ne peut, pour en revenir à nos propos mentionnés plus haut, évidemment pas se déployer dans un mimétisme du désir.

Ainsi, même si la fin du personnage hébertien semble, de prime abord, moins dramatique que celle de Narcisse, nous croyons qu'il n'en est rien. Si Michel ne perd pas la vie en plongeant pour retrouver l'être aimé, c'est en lui-même qu'il se noie tout au long du récit. Tout comme chez la figure mythique, ce qui l'anime ne franchit jamais les limites de son être. Son obsession à retrouver l'enfance fraternelle, le déploiement de son art qui n'est en fait qu'une représentation de son tourment, son envie de transformer Catherine en œuvre d'art; ces projets s'érigent tous à partir de désirs narcissiques. Aucunement tournés vers l'extérieur, ceux-ci ne peuvent jamais être menés à terme. Consacrant tout pour renouer avec son paradis perdu, ce qui émane de son personnage ne peut jamais s'incarner dans la réalité présente. Ainsi, il ne peut mener à terme les tâches artistiques qui nécessitent une acceptation de la concrétude du monde et, ignorant les aléas du temps, il est incapable de revivre avec Lia comme il le voudrait. C'est en ce sens

que nous assistons à la mort de Michel qui ne se pose jamais comme personnage romanesque dans le récit.

Michel, être de l'inessentiel

Cette analogie approfondie qui a relevé plusieurs similitudes entre Narcisse et Michel nous a permis de mieux comprendre l'opacité du personnage hébertien. Encore plus que leur amour d'eux-mêmes, nous croyons que les deux figures sont jointes dans leur façon particulière d'aborder le monde : leur pensée « se définit par ce qu'elle refuse. Elle est en révolte²⁶. » Refusant la réalité du présent et la réalité de l'autre, Michel se dresse comme un être étrange, aux limites floues et confuse. Il est bien pourvu de désirs et de passions, mais ceux-ci, en plus de ne pas être efficacement décrits par la narration, sont toujours situés à l'extérieur de la réalité. Michel est donc un personnage qui, comme Narcisse, « se laisse attirer par l'inessentiel [...] [et dont la] singularité émerge d'un véritable déracinement hors du contexte du monde²⁷. » Tout ce à quoi il aspire ne s'ancre en aucun point dans la réalité du texte : ses rêves, tout comme l'étaient ceux du Narcisse de Gide, sont mystiques, sans aucune attache à la corporalité du monde. Être de l'inessentiel, Michel n'est donc pas celui qui pose les actions concrètes, mais celui qui influence par sa façon d'aborder le monde.

Le personnage hébertien, nous l'avons vu dans ce chapitre, se caractérise par son refus des contraintes de la réalité, qui implique nécessairement un refus de Catherine. Que ce soit les passages descriptifs qui le concernent, le déploiement de son désir, sa façon d'aborder l'art, sa quête du paradis perdu; rien de ce qui le constitue ne permet de le considérer comme personnage romanesque et mimétique. C'est plutôt en tant que personnage poétique, et plus particulièrement comme avatar de Narcisse qu'il se pose dans le récit. Par les idées qu'il entretient et par sa façon d'envisager la réalité, Michel s'enfonce ainsi lui-même dans une situation d'éternel recommencement et entraîne Catherine dans sa noyade. Tout d'abord sur le plan diégétique puisque, retirant toute activité à son épouse et l'empêchant de se révéler à travers la concrétude du monde, il

²⁶ Zaalene, Sabine, *op.cit.*, p.199.

²⁷ *Ibid.*, p.256.

l'entraîne vers une dépression qui atteint tous ses sens jusqu'à lui faire frôler la mort. Sur le plan extradiégétique, en entretenant les chambres de bois comme espace poétique, la narration y rend impossible l'existence de Catherine qui ne peut s'y poser en tant que personnage romanesque. Les considérations émises dans ce chapitre, à l'image de celles posées dans l'ensemble de notre recherche, nous permettent de réaffirmer que Catherine doit, pour survivre, se dissocier du personnage de Michel et évacuer les chambres de bois, symbolique de ce paradis perdu qu'elle ne pourra jamais partager.

CONCLUSION

Nous nous étions donnés, au début de notre mémoire, l'objectif de mieux saisir un aspect particulier du récit hébertien étudié, soit la fuite de Catherine hors des chambres de bois. Pour ce faire, il nous est apparu nécessaire de nous arrêter à chacun de trois personnages principaux puisque ceux-ci existent dans une nécessité réciproque : Michel, Lia et Catherine se déploient, tout au long du récit, les uns à travers les autres. Ainsi, bien que nous les ayons analysés de façon indépendante, ils ont toujours été considérés dans leur rapport à l'autre. C'est véritablement à travers cette dynamique à trois formée par la cohabitation des personnages que se tracent les enjeux du récit. En premier lieu, Michel et Lia ont besoin de l'arrivée de Catherine pour solidifier les fondements de leur propre relation et de leur propre constitution. En se confrontant à la nouvelle venue, ils confirment leur supériorité intellectuelle : c'est parce que Catherine est désirante de s'ancrer dans une réalité concrète que le frère et la sœur se considèrent privilégiés de la vie intellectuelle à travers laquelle eux s'expriment. De son côté, Catherine voit dans les chambres de bois la possibilité d'un monde meilleur, mais l'appartement du frère et de la sœur ne sera qu'une étape obligée pour établir les bases de son équilibre futur. Le récit hébertien place, dès les premières pages, son héroïne devant l'échec : Catherine, qui espère trouver en Michel un prince qui la sauvera du difficile monde ouvrier, se trouve désemparée face à son époux qui la méprise et l'ignore au profit de sa sœur qui, elle, ne peut supporter la présence de cette deuxième femme. L'héroïne devra, si elle veut enfin trouver une certaine forme de bien-être, quitter cet univers et ces deux personnages hostiles qui, alimentant leur puissante unité fraternelle, ne peuvent que l'exclure.

*

Sans négliger les différents personnels qui divisent Michel, Catherine et Lia dans leur quête respective, notre mémoire s'est surtout concentré sur la constitution des personnages pour expliquer leur incapacité à cohabiter. Nous avons donc démontré, dans le premier et le troisième chapitres, que le frère et la sœur se posaient dans le récit en tant que personnages poétiques. Que ce soit à travers l'univers non romanesque dans lequel ils

évoluent, leurs caractéristiques et leur histoire personnelle qui ne sont pas définis par la narration, ou leur désir qui ne se déploie pas de façon mimétique; Michel et Lia demeurent, tout au long du récit, énigmatiques et ambigus. Nous avons alors cru pertinent de faire un rapprochement entre leurs personnages et les mythes de Lilith et Narcisse, dans le but de mieux saisir leur rapport avec eux-mêmes, avec les autres et avec le monde. Parallèlement, notre deuxième chapitre s'est affairé à tracer les bases de l'analogie entre Catherine et la figure mythique d'Ève afin de souligner l'importante relation entre l'héroïne et tout ce qui symbolise la réalité. Nous avons vu que, du début à la fin du roman, celle-ci se définit comme personnage romanesque : à travers sa capacité de rêver, son désir mimétique et la nostalgie de la réalité qui s'empare d'elle au point de lui faire frôler la mort. Chaque chapitre de notre recherche, abordant notre questionnement initial d'une façon différente, a permis d'orienter les différentes pistes de réflexion vers u: le personnage romanesque qu'incarne Catherine ne peut habiter l'espace poétique des chambres de bois, pas plus qu'il ne peut partager son existence avec les personnages poétiques de Michel et Lia. Si, le temps de presque une année, cette cohabitation est possible, cela se fait au détriment du bien-être de Catherine qui voit son statut de personnage vaciller.

Ainsi nous a-t-il paru important, d'abord dans notre introduction puis tout au long de notre recherche, d'expliquer comment se côtoient, dans *Les Chambres de bois*, environnements réalistes et poétiques, personnages romanesques et mythiques; parce que c'est à travers ces oppositions que l'œuvre hébertienne trouve son sens. En fait, il nous a semblé incontournable d'accorder la même importance à l'histoire qu'à la façon dont celle-ci est mise en place. Cette conclusion selon laquelle le fond est aussi important que la forme n'est pas une nouveauté au sein des études littéraires, mais elle est apparue d'autant plus signifiante dans la présente analyse puisqu'elle s'est rapidement imposée comme une évidence. Durant les prémisses de notre recherche, nous nous sommes butés à quelques reprises au même problème, soit celui de ne pouvoir étudier distinctement le cheminement des personnages sans appeler à leur constitution ainsi qu'à celle de l'espace et du temps sur lesquels ils se posent. Vice-versa, il nous a semblé impossible d'analyser les différentes symboliques des *Chambres de bois* sans en appeler à la trame narrative. C'est lorsque nous avons accepté de considérer le diégétique et l'extradiégétique comme

s'entremêlant sur un seul et même niveau de lecture que l'analyse a pris son sens et, par le fait même, que l'œuvre a dévoilé toute sa richesse.

À cette décision d'envisager le texte de façon moins hermétique, s'est greffé celle de considérer l'intertextualité comme partie prenante de l'œuvre hébertienne. Nous avons donc, tout au long de notre mémoire, abordés les références mythiques comme constituantes de l'histoire et des personnages. Faisant de Lia, Catherine et Michel des avatars de figures mythiques, nous avons démontré que l'intertextualité ne se traduit pas seulement en influences chez Anne Hébert, mais en réécriture et en réactualisation. Ce n'est pas seulement Lilith, Ève et Narcisse qui sont évoqués et actualisés dans ce récit, mais tout le mythe du paradis perdu.

Nous constatons ainsi que *Les Chambres de bois* trace les bases de l'ensemble de l'œuvre hébertienne. Celle-ci, malgré sa diversité, apparaîtra toujours sous-tendue par des mythes qui, une fois définis et considérés comme constitutifs des textes, l'éclairent et l'enrichissent. En effet, il nous semble que pour saisir toute la richesse d'Anne Hébert, il convient de lire ses personnages, ses univers et ses histoires à travers les références intertextuelles qu'ils impliquent. De toutes les sources extra-littéraires auxquels s'abreuve ses pièces de théâtre, ses romans et ses poèmes; la Bible est certainement la plus importante, comme l'avoue l'auteure elle-même: « Je crois que tout ce côté religieux chez moi, tout ce côté "parole" de la Bible m'a apporté beaucoup. C'est peut-être l'œuvre qui m'a marquée le plus¹. » De ses premiers poèmes à son dernier roman, le lecteur d'Anne Hébert retrouve, au détour des pages, les différents mythes fondateurs de la Bible. Parmi les références à l'ouvrage sacré, c'est La Genèse qui est le plus fréquemment convoquée². La faute originelle, la chute de l'Éden, l'expiation, le déluge sont des thèmes que nous retrouvons à plusieurs endroits dans l'œuvre hébertienne.

¹ Vanasse, André. 1982. « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert ». *Voix et Images*, vol.7, no 3, p.444.

² Antoine Sirois, qui détaille les influences et références bibliques dans l'œuvre hébertienne, précise qu'Anne Hébert se réfère surtout « au livre de la Genèse, ensuite quelque fois à l'Exode et aux Psaumes et enfin aux prophètes Isaïe, Malachie, Daniel et au livre de Job. » (Sirois, 1988, p.459)

**

Outre *Les Chambres de bois* que nous avons étudié, mentionnons brièvement trois exemples qui, en plus d'être évocateurs de la richesse de l'intertexte religieux au sein du corpus de l'auteure, renvoient à quelques éléments soulevés au cours de notre mémoire. Tout d'abord, dans *Le premier jardin*, Anne Hébert réinvestit un pan de l'histoire canadienne-française à travers le mythe d'Adam et Ève. Flora Fontages, tout au long du récit, tente de revivre et de recréer sa propre histoire ainsi que l'histoire d'un peuple. Sous son imagination, et « dans un but d'éliminer la faute originelle imputée à la collectivité, la conquête anglaise, pour retrouver le Paradis perdu, *Le premier jardin* de la colonie³ »; l'héroïne invente l'histoire des premiers Québécois, sur le modèle du mythe édénique :

Le premier homme s'appelait Louis Hébert et la première femme, Marie Rollet. Ils ont semé le premier jardin avec des graines qui venaient de France. [...] C'est devenu le premier jardin de tous les jardins du monde, avec Adam et Ève devant le pommier. Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle⁴.

Dans ce récit, le paradis perdu n'occupe pas seulement l'esprit de Flora Fontages, mais aussi ceux des personnages qu'elle croise, aussi différents soient-ils. Éric, qui habite une commune sur la rue Mont-Carmel, rêve de « retrouver la pauvreté originelle, la fraîcheur première de toute sensation, sans réminiscence ni aucune référence connue. Le goût du monde à sa naissance⁵. » *Le premier jardin* est intéressant dans la mesure où il présente le même mythe qui se déploie à travers différents lieux et différentes époques, et démontre ainsi la pluralité de possibilités que renferme l'histoire d'Adam et Ève.

Dans *L'enfant chargé de songes*, ce n'est pas l'aspect créateur du mythe édénique qui est mis de l'avant, mais celui de la faute originelle. Julien et sa famille partagent une existence paisible, loin de tout souci si bien qu'« on aurait pu croire que c'était ça, la

³ Falardeau, Érick. 1997. « Fictionnalisation de l'histoire, *Le premier jardin* d'Anne Hébert ». *Voix et Images*, vol. 22, no. 3, 1997, p. 558.

⁴ Hébert, Anne. 2000. *Le Premier Jardin*. Coll. « Boréal Compact ». Montréal : Boréal, p.77

⁵ *Ibid.*, p. 73.

vraie vie, une enfance interminable, une sorte de jardin suspendu, entre ciel et terre, où s'ébattaient mère et enfants, à l'abri du mal et de la mort⁶. » L'arrivée de Lydie bouscule ce fragile équilibre; la mère, figure divine, perd alors ses enfants qui sont corrompus par cette nouvelle venue qui, à la façon de Lia dans *Les Chambres de bois*, se définit entre séduction et destruction. Les enfants se laisseront entraîner vers des chemins inexplorés jusqu'au point de non-retour – le décès d'Hélène, sœur de Julien. Des années plus tard, celui-ci se réveillera encore en « accusant Lydie à haute voix de tous les maux de la terre⁷. » Voulant effacer cette outrance faite à sa famille et à lui-même, le héros se lie avec une nouvelle femme qui se fera symbole de recommencement. Dans le cheminement de Julien, nous voyons évidemment celui de Michel qui, blessé par l'offense de Lia, décide de s'unir à une bonne épouse, une Ève nouvelle prête à lui faire regagner le paradis. Si l'entreprise échoue dans *Les Chambres de bois*, *L'enfant chargé de songes* se conclue sur une note d'espoir; le salut du personnage est entrevu.

Finalement, *Les Fous de Bassan* est peut-être le roman qui témoigne le plus directement de l'influence biblique chez Anne Hébert. Le récit de la disparition de Norah et Oliva Atkins se déroule à Griffin Creek, lieu qui se pose comme une réécriture du jardin d'Éden. L'irréparable y sera commis par Stevens Browns, c'est-à-dire le viol d'Olivia et les meurtres des deux jeunes filles. À l'image du châtiment qui attend tous les humains à la suite de la chute d'Adam et Ève, c'est le village entier qui devra payer de la faute de Stevens, comme l'énonce le révérend Nicolas Jones : « Il a suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek⁸. » Contrairement aux chambres de bois qui, comme nous l'avons vu, incarnent aussi le paradis perdu; les références à l'Éden sont ici clairement mises de l'avant. Olivia fait de Stevens l'incarnation même de la tentation, se posant, tout comme Norah d'ailleurs, en parfait avatar d'Ève : « Il est comme l'arbre planté au milieu du paradis terrestre. La science du bien et du mal n'a pas de secret pour lui. Si seulement je voulais bien, j'apprendrais tout de lui, d'un seul coup,

⁶ Hébert, Anne. 1992. *L'Enfant chargé de songes*. Coll. « Point ». Paris : Seuil. p.37.

⁷ *Ibid.*, p.116.

⁸ Hébert, Anne. 1982. *Les Fous de Bassans*. Paris : Seuil, p.13.

la vie, la mort, tout⁹. » Ce passage n'est pas sans évoquer la fascination de Catherine pour la connaissance de Lia. Contrairement aux cousines Atkins et à bien d'autres personnages hébertiens, l'héroïne des *Chambres de bois* évite de justesse la chute et, conséquemment, son existence n'est pas dédiée au rachat de la faute originelle.

Bien d'autres œuvres d'Anne Hébert évoquent, de façon plus ou moins importante, le mythe édénique : l'expiation que s'inflige Claudine dans *Le Torrent*, les conséquences de la faute éprouvées par Élisabeth dans *Kamouraska*, l'image du serpent tentateur associé au père de Julie dans *Les Enfants du sabbat*. L'intertextualité biblique est partie prenante, non seulement dans *Les Chambres de bois* comme nous l'avons démontré dans ce mémoire, mais dans toute l'œuvre hébertienne. Ces références se déploient différemment d'un texte à un autre, parfois directement et parfois en toile de fond des récits, elles « revêtent des formes très variées. Elles consistent d'abord en de simples allusions ou en des renvois plus élaborés à des personnages, thèmes ou motifs¹⁰. » L'auteure propose ainsi une œuvre aux mythes renouvelés et revisités. Dès les premières pages d'un roman d'Anne Hébert, le lecteur est transporté dans un ailleurs passé que l'écriture rend accessible et actuel :

On cesse d'exister dans le monde de tous les jours et on pénètre dans un monde transfiguré, auroral, imprégné de la présence des Êtres Surnaturels. Il ne s'agit pas de commémoration des événements mythiques, mais de leur réitération. Les personnes du mythe sont rendues présentes, on devient leur contemporain¹¹.

À travers l'omniprésence de ces mythes, les écrits hébertiens ouvrent une fenêtre sur l'imaginaire humain. C'est peut-être pour cette raison qu'ils occupent une place à part dans le paysage littéraire : « Aucune œuvre dans notre littérature ne sait, mieux que celle d'Anne Hébert, exister par elle-même, en elle-même, à cette croisée des chemins où se

⁹ *Ibid.*, p.216.

¹⁰ Sirois, Antoine. 1988. « Anne Hébert et la bible. » *Voix et images*, vol. 13, no 3, p. 460.

¹¹ Eliade, Mircea. 1966. *Aspects du mythe*. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, p.31.

rencontrent et se reconnaissent les hommes de l'univers¹². » Ces mots d'Albert Legrand, employés en 1968, sont toujours actuels pour parler d'une œuvre importante qui a fasciné et qui fascine, encore de nos jours, les lecteurs d'ici et d'ailleurs¹³.

¹² Albert Legrand. 1968. « Anne Hébert : de l'exil au royaume ». *Études françaises* vol. 4, no. 1, p.3

¹³ Outre les quelques étudiants québécois et étrangers qui consacrent mémoires de maîtrise et thèses de doctorat à l'auteure chaque année; nous pensons au Centre-Anne Hébert, basé à l'Université de Sherbrooke, qui se donne comme mission, depuis 1996, de promouvoir la recherche et les études sur l'œuvre hébertienne.

BIBLIOGRAPHIE

a) Principal corpus étudié

Hébert, Anne. 1996. *Les chambres de bois*. Coll. « Points ». Paris : Éditions du Seuil, 171 pages.

b) Corpus secondaire étudié

Hébert, Anne. 1982. *Les Fous de Bassans*. Paris : Seuil, 249 pages.

Hébert, Anne. 1992. *Enfant chargé de songes*. Coll. « Point ». Paris : Seuil. 159 pages.

Hébert, Anne. 1993. *Œuvre poétique 1950-1990*. Coll. « Boréal Compact ». Québec : Boréal, p.165 pages.

Hébert, Anne. 2000. *Le Premier Jardin*. Coll. « Boréal Compact ». Montréal : Boréal, 189 pages.

c) Textes critiques et théoriques sur l'œuvre d'Anne Hébert

Aylwin, Ulric. 1967. « Au pays de la fille maigre : *Les chambres de bois* d'Anne Hébert ». *Voix et images du pays*, no 1, p.37-48.

Ancrenat, Anne. 2002. *De mémoire de femmes : "la mémoire archaïque" dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Coll : « Littérature(s) ». Québec : Éditions Nota bene, 315 pages.

Boisclair, Isabelle. 2002. « Au pays de Catherine ». In. *Anne Hébert et la modernité*. Coll. « Les cahiers d'Anne Hébert », no 2, p.11-125. Montréal : Fides; Université de Sherbrooke.

Bouchard, Denis. 1977. *Une lecture d'Anne Hébert : La recherche d'une mythologie*. Coll. « Littérature ». LaSalle : Québec/Hurtubise HMH, 242 pages.

Brochu, André. 2000. *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*. Ottawa : Les Presses de l'université d'Ottawa, 284 pages.

Falardeau, Érick. 1997. « Fictionnalisation de l'histoire, *Le premier jardin* d'Anne Hébert ». *Voix et Images*, vol. 22, no. 3, 1997, p. 557-568.

Gachon, Jean. 1958. « Premier roman par Anne Hébert publié aux Ed. du-Seuil ». *La Presse* (Montréal), 6 septembre, p.50.

Gosselin, Michel. 2002. « Entrevue avec Anne Hébert ». In. *Anne Hébert et la modernité*. Coll. « Les cahiers d'Anne Hébert », no 2, p.11-125. Montréal : Fides; Université de Sherbrooke.

- Gagnon, Nathalie. 2000. « Les figures de l'adolescente dans *les Enfants terribles* de Jean Cocteau, *les Chambres de bois* d'Anne Hébert et *le Nez qui voque* de Réjean Ducharme ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 120 pages.
- Kellet-Bestos, Kathleen L. 1991. « Le roman poétique : une poétique de tension et de démesure : *Les chambres de bois* d'Anne Hébert, *Amadou* de Louise Maheux-Forcier, *Les cormorans* de Suzanne Paradis ». Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 423 pages.
- Maddox, Kelly-Anne M. 1998. « La mort dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert ». Mémoire de maîtrise, Halifax, Dalhousie University, 123 feuilles.
- Legrand, Alain. 1968. « Anne Hébert : de l'exil au royaume ». *Études françaises* vol. 4, no 1, p.3-29.
- Merler, Grazia. 1972. « La réalité dans la prose d'Anne Hébert ». *Écrits du Canada-Français*, no 33, p.45-83.
- Mongeon, Pascale. 2004. « Réceptions françaises et québécoises de *Poèmes* d'Anne Hébert en 1960-1961 ». In *Les Cahiers Anne Hébert*, no 5, p.32-48. Québec : Fides.
- Pagé, Pierre. 1965. *Anne Hébert*. Montréal : Fides, 189 pages.
- Paradis, Suzanne. 1966. *Femme fictive, femme réelle : le personnage dans le roman féminin canadien-français*. Québec : Garneau, 220 pages.
- Paterson, Janet M. 1985. *Anne Hébert : Architexture romanesque*. Ottawa : Éditions de l'université d'Ottawa, 192 pages.
- Robert, Guy. 1962. *La poétique du songe : Introduction à l'œuvre d'Anne Hébert*. Coll. « Cahiers A.G.E.U.M ». Montréal : A.G.E.U.M, 125 pages.
- Sirois, Antoine. 1988. « Anne Hébert et la Bible ». *Voix et images*, vol 13, no 3, p.459-472.
- Saint-Aubain. 1958. « *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert » in *Les Cahiers de la Nouvelle France*, n° 8; (octobre-décembre 1958), p.266-269.
- St-Martin, Lori. 2003. « Inventer la mémoire ». *Voix et images*, vol. 28, no 2, p.191-197.
- Thériault, Serge A. 1980. *La quête d'équilibre dans l'œuvre d'Anne Hébert*. Coll. « Centre d'études universitaires dans l'Ouest québécois ». Hull : Asticou, 223 pages.
- Urbas, Jeanette. 1971. « Le personnage féminin dans le roman canadien-français de 1940 à 1967 ». Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 2 t, 583 pages.
- Vanasse, André. 1982. « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert ». *Voix et Images*, vol. 7, no 3, p.441-448.

d) Textes sur la théorie du roman

Auerbach, Erich. 1998. *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard, 559 pages.

Barthes, Roland. 1993. *Œuvres complètes*. Paris : Éditions du Seuil, 3 tomes.

Daunais, Isabelle. 2008. *Des ponts dans la brume : essais*. Coll. « Papiers collés ». Montréal : Boréal, 182 pages.

Daunais, Isabelle. 2002. *Frontière du roman : Le personnage réaliste et ses fictions*. Montréal : Presses de L'Université de Montréal, 241 pages.

Frye, Northrop. 1969. *Anatomie de la critique*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris: Gallimard, 454 pages.

Girard, René. 1983. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Coll. « Pluriel ». Paris : Bernard Grasset, 351 pages.

Starobinski, Jean. 1976. *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l'obstacle, suivi de Sept essais sur Rousseau*. Paris : Gallimard, 457 pages.

Tadié, Jean-Yves. 1978. *Le récit poétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 206 pages.

Todorov, Tzevan. 1971. « La quête du récit ». In *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 252 pages.

e) Textes théoriques sur le mythe

Auraix-Jonchière, Pascale. 2004. *Isis, Narcisse, Psyché entre Lumière et romantisme : mythes et écritures, écritures du mythe*. Coll. « Révolutions et Romantismes ». Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 403 pages.

Auraix-Jonchière, Pascale. 2002. *Lilith : avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*. Coll. « Cahiers romantiques ». Paris : Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 354 pages.

Belloy, Colette de. 1992. *Lilith ou l'un possible*. Paris : A.L.T.E.S.S., 127 pages.

Bitton, Michèle. 1990. « Lilith ou la première Ève : un mythe juif tardif ». *Archives de sciences sociales des religions*, no.71 (juillet-septembre), p.113-136.

Bril, Jacques. 1998. *Lilith ou la mère obscure*. Coll. « Perspectives analytiques ». Le Bouscat, France : L'esprit du temps, 218 pages.

Brunel, Pierre. 1992. *Mythocritique : théorie et parcours*. Coll. « Écriture ». Paris : Presses universitaires de France, 294 pages.

Chauvin, Danièle, André Siganos et Philippe Walter. 2005. *Questions de mythocritique : dictionnaire*. Paris : Imago. 327 pages.

Durand, Gilbert. 1979. *Figures mythiques et visages de l'œuvre de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Berg International, 327 pages.

Durand, Gilbert. 1981. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archéologie générale*. Paris : Dunod, 536 pages.

École biblique et archéologique française. 2001. *La bible de Jérusalem*. Paris : Paris Cerf, 2559 pages.

Eliade, Mircea. 1957. *Mythes, rêves et mystère*. Coll. « Essais ». Paris: Gallimard, 310 pages.

Eliade, Mircea. 1964. *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot, 393 pages.

Eliade, Mircea. 1966. *Aspects du mythe*. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 246 pages.

Gravelaine, Joëlle. 1985. *Le retour de Lilith : la lune noire*. Paris : L'espace bleu, 257 pages.

Hari, Albert. 2007. *Découvrir toutes les femmes de la Bible*. Ottawa : Novalis, 426 pages.

Laugaa, Maurice. 1997. *Thèmes et figures mythiques de l'héritage classique*. Coll. « Textuel no.33 ». Paris : UFR Science des textes et documents, 153 pages.

Mopsik, Charles. 1981. *Le Zohar : genèse*. Coll. « Les dix paroles. » Paris : Lagrasse Verdier.

Gide, André. 1948. *Le retour de l'enfant prodigue ; précédé de cinq autres traités : Le traité de Narcisse ; La tentative amoureuse ; El Hadj ; Philoctète ; Bethsabée*. Paris : Gallimard, 207 pages.

Nothomb, Paul. 2004. *Ève dans le jardin : la gloire de la femme*. Coll. « D'aujourd'hui ». Paris : Phébus, 121 pages.

Ovide. 1925. *Les Métamorphoses*. Vol. 1, livre 3 (339-510) Coll. « C.U.F. ». Paris : Belles Lettres.

Sölle, Dorothee et Émil Martin Buhner. 1993. *Les Femmes célèbres de la Bible dans la littérature et l'art*. Lausanne : Bibliothèque des arts, 295 pages.

Turcotte, Jeanne. 2001. « Lilith et ses acolytes : analyse de la représentation de la femme néfaste dans l'imaginaire québécois (1931-1986) ». Thèse de doctorat, Moncton, Université de Moncton, 113 pages.

Zaalene, Sabine. 2002. « "Peindre, c'est embrasser la surface de la source" : Narcisse, la Peinture dans les œuvres française du XVII^e siècle ». In *Isis, Narcisse, Psyché entre Lumière et romantisme : mythes et écritures, écritures du mythe*, sous la direction de

Pascale Auraix-Jonchière, p.181-191. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.

f) Dictionnaire

Le Petit Larousse illustré. 1999. Paris : Larousse, 1785 pages.